

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**

**Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II**  
**Doctorado en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica**



**TESIS DOCTORAL**

**La evolución de las actitudes del héroe en el cine de Hollywood:  
percepción de psicología del espectador**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**María Hernández Herrera**

DIRECTORA

**María Luisa García Guardia**

**Madrid, 2016**

Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Ciencias de la Información  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II  
Doctorado en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica



# **LA EVOLUCIÓN DE LAS ACTITUDES DEL HÉROE EN EL CINE DE HOLLYWOOD: PERCEPCIÓN DE LA PSICOLOGÍA DEL ESPECTADOR**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**María Hernández Herrera**

Directora

**Dra. María Luisa García Guardia**

Copyright © 2015 por María Hernández Herrera.

Todos los derechos reservados.

***A Isabella.***

*Luz de mi vida, guía de mi corazón,  
que con tu dulce sonrisa me diste fuerza  
para levantarme y continuar con el trabajo  
todos los días. Nunca olvides que te amo.*

## **Agradecimientos**

Gracias a todos los que con su colaboración han hecho posible la realización de la presente tesis, a todas las personas que dedicaron parte de su tiempo a responder y difundir la encuesta que con tanta dedicación elaboré para el marco de mi investigación, espero que disfrutasen rellenándola tanto como yo haciéndola y analizando los datos que extraje con sus respuestas.

Un agradecimiento muy especial a mis padres que me apoyaron y colaboraron en el desarrollo de la misma, sin vosotros esto no habría sido posible, y en especial a mi madre, que me supo orientar por esta disciplina tan nueva para mí, la psicología, por ti, por tus vivencias, ha aflorado un interés creciente por esta ciencia.

Gracias también a mi tutora, María Luisa García Guardia que, a pesar de todas las dificultades que iban surgiendo por el camino, estuvo orientándome y ayudándome en todos mis pasos hasta el último momento.

Gracias a David, mi pareja, mi compañero, que supo compartir conmigo su conocimiento investigativo que, junto con sus palabras de aliento, permitió que avanzase con paso firme en el análisis y finalización de este proyecto.

Y gracias a ti también lector que con tu interés e inquietud haces que esta investigación perdure en el tiempo, al igual que el espectador cinematográfico, con cada visualización de las películas, permite que los héroes renazcan una y otra vez, y continúen vivos en la persistencia “retiniana” de nuestros recuerdos.

## **Abstract**

The cinema has gone through several stages that stand out by the existence of common features, in the academic sphere it is usually divided in classical, modern and postmodern. The different narrative elements, such as space, time, action and even the physical construction of characters, update and evolve throughout history, being part in the birth of a new type of cinema. However, in the psychological characterization study of the protagonists and, more specifically of the heroes, has not been explored as the rest of elements.

The viewer becomes one of the main agents who do not gives credit to the work but also acts as judge and privileged witness of the hero's actions which serve as a reference to create a compendium of the hero's attitudes. Moreover, the viewer is part of a group, alike the behavior of the protagonist can be understood in relation to other characters, therefore, this research focuses on defining the evolution of the hero's attitudes through an empirical study applied to viewers with a social psychology methodology.

For this purpose three films corresponding to each one of the cinematographic periods are selected and a series of questions for the viewer were set out, who, using the perception, can determine whether the protagonists can be cataloged as heroes and what is the compendium of attitudes that characterize them.

## **Key words**

Cinema, evolution, attitudes, hero, social psychology, viewer

## **Resumen**

El cine ha ido pasando por diversas etapas que destacan por la existencia de características comunes, en el ámbito académico se suele dividir en clásico, moderno y postmoderno. Los diferentes elementos narrativos, tales como el espacio, el tiempo, la acción e, incluso, la construcción física de los personajes, se actualizan y evolucionan a lo largo de la historia, formando parte en el nacimiento de una nueva tipología de cine. Sin embargo, en el estudio de la caracterización psicológica de los protagonistas y, más concretamente, de los héroes no se ha explorado tanto como con el resto de elementos.

El espectador se convierte en uno de los principales agentes quien no solo dota de significado a la obra sino que, también, actúa como juez y testigo privilegiado de las acciones del héroe, mismas que sirven como referente para crear un compendio de las actitudes que son definitorias del mismo. Además, el espectador forma parte de un colectivo, semejante al comportamiento del protagonista, que puede ser entendido en relación a otros personajes, por ende, la presente investigación se centra en determinar la evolución en las actitudes del héroe por medio de un estudio empírico aplicado al espectador con una metodología propia de la psicología social.

Para este objetivo se escogieron tres películas que se corresponden con cada uno de los periodos cinematográficos y se elaboró una serie de proposiciones que son planteadas al espectador quien, por medio de su propia percepción, será el encargado final de determinar si los protagonistas pueden ser catalogados como héroes y cuál es el compendio de actitudes que los caracterizan.

## **Palabras clave**

Cine, evolución, actitudes, héroe, psicología social, espectador

## Tabla de Contenidos:

Abstract	v
Key words	v
Resumen	vi
Palabras clave	vi
Lista de Tablas	x
Lista de Figuras	xiv
Lista de Gráficos	xv
Lista de Imágenes	xv
Glosario de Acrónimos	xx
Símbolos y abreviaciones	xx
 <b>CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN</b>	 <b>1</b>
<b>1.1. Objeto de estudio</b>	<b>1</b>
<b>1.2. Justificación</b>	<b>3</b>
<b>1.3. Oportunidad</b>	<b>4</b>
<b>1.4. Finalidad</b>	<b>5</b>
<b>1.5. Estructura</b>	<b>6</b>
 <b>CAPÍTULO 2. TEORÍAS PREVIAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>	 <b>8</b>
<b>2.1. El cine y su evolución</b>	<b>8</b>
2.1.1. Cine Primitivo	8
2.1.2. Cine Clásico	10
2.1.3. Cine Moderno	17
2.1.4. Cine Postmoderno	20
2.1.5. Cine Histórico Postmoderno	26
2.1.6. Características del cine Clásico, Moderno y Postmoderno	28
2.1.7. El relato Clásico, Manierista y Postclásico	29
2.1.8. Características de relato Clásico, Manierista y Postclásico	34
<b>2.2. Género, tema y argumento en relación con el héroe: concepción del espectador</b>	<b>35</b>
2.2.1. El espectador y el género	35
2.2.2. El argumento y el motivo	39
2.2.3. Temas universales: los héroes literarios en el cine	43
<b>2.3. El personaje protagónico: el héroe</b>	<b>56</b>
2.3.1. El protagonista: diálogo y conflicto	56
2.3.2. El héroe como protagonista	59
2.3.3. El villano como antagonista	63
2.3.4. Acción versus personaje	65
2.3.5. Arcos de transformación del personaje	69
2.3.6. Modelo actancial: funciones del personaje	72
<b>2.4. La psicología en el cine</b>	<b>77</b>
2.4.1. Caracterización del personaje	78



2.4.2. Estudios psicoanalíticos sobre cine	83
2.4.3. La personalidad: Teoría de Rasgos	84
2.4.4. Psicología Social: actitudes	87
2.4.5. La psicología social y el espectador	93
<b>2.5. Discusión</b>	<b>98</b>
<b>CAPÍTULO 3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN</b>	<b>102</b>
<b>3.1. Planteamiento del problema</b>	<b>102</b>
<b>3.2. Preguntas de la investigación</b>	<b>104</b>
<b>3.3. Objetivos</b>	<b>105</b>
3.3.1. Objetivo General	105
3.3.2. Objetivos específicos	105
<b>3.4. Hipótesis</b>	<b>106</b>
<b>3.5. Metodología</b>	<b>108</b>
3.5.1. Criterios de selección de las películas	108
3.5.2. Aplicación de encuestas	110
3.5.3. Criterios para el diseño de las afirmaciones del cuestionario	112
3.5.4. Estructura del cuestionario	114
3.5.5. Estudio comparativo y análisis factorial	115
3.5.6. Fuentes de información	116
<b>CAPÍTULO 4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS</b>	<b>118</b>
<b>4.1. Evolución del héroe: percepción del espectador</b>	<b>118</b>
4.1.1. Actitudes del héroe clásico	119
4.1.2. Actitudes del héroe moderno	141
4.1.3. Actitudes del héroe postmoderno	164
<b>4.2. Estudio comparativo y análisis factorial</b>	<b>189</b>
4.2.1. Actitudes extraídas de la relación héroe-ayudante	189
4.2.2. Actitudes extraídas de la relación héroe-oponente	204
4.2.3. Actitudes extraídas en relación a los valores familiares del héroe	217
4.2.4. Actitudes extraídas de la relación héroe-sociedad	232
4.2.5. Actitud heroica y tipologías de héroes	238
4.2.6. Tabla comparativa entre las actitudes de los tres tipos de héroe	243
4.2.7. Análisis factorial entre afirmaciones	245
<b>CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES</b>	<b>257</b>
<b>CAPÍTULO 6. DISCUSIÓN</b>	<b>262</b>
<b>6.1. Elementos problemáticos</b>	<b>262</b>
<b>6.2. Aportaciones del estudio</b>	<b>263</b>
<b>6.3. Líneas de investigación</b>	<b>264</b>
<b>CAPÍTULO 7. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA</b>	<b>265</b>

<b>7.1. Bibliografía</b>	<b>265</b>
<b>7.2. Filmografía</b>	<b>272</b>
<b><u>APÉNDICE A. GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS</u></b>	<b><u>277</u></b>
<b><u>APÉNDICE B. EL VIAJE DEL HÉROE</u></b>	<b><u>278</u></b>
<b><u>APÉNDICE C. DIAGRAMA DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA</u></b>	<b><u>279</u></b>
<b><u>APÉNDICE D. LA DESIGNACIÓN DEL HÉROE</u></b>	<b><u>280</u></b>
<b><u>APÉNDICE E. FUNCIONES DEL HÉROE</u></b>	<b><u>281</u></b>
<b><u>APÉNDICE F. ENCUESTA</u></b>	<b><u>282</u></b>
<b><u>APÉNDICE G. PROMEDIOS DE LAS AFIRMACIONES</u></b>	<b><u>283</u></b>
<b><u>APÉNDICE H. MAGNITUD DE LAS AFIRMACIONES</u></b>	<b><u>284</u></b>
<b><u>APÉNDICE I. CORRELACIONES ENTRE AFIRMACIONES</u></b>	<b><u>285</u></b>

## Lista de Tablas

Tabla 1: <i>Elementos distintivos de las tendencias semióticas</i> .....	28
Tabla 2: <i>Elementos narrativos del cuento Clásico, Moderno y Posmoderno</i> .....	29
Tabla 3: <i>Elementos distintivos del relato Clásico, Manierista y Postclásico</i> .....	34
Tabla 4: <i>Designaciones más empleadas del qué y el cómo</i> .....	41
Tabla 5: <i>Temas universales de viajes y viajeros</i> .....	45
Tabla 6: <i>Temas universales de conflictos de la comunidad</i> .....	49
Tabla 7: <i>Temas universales de las dificultades del amor</i> .....	52
Tabla 8: <i>Temas universales de la ambición como drama del poder</i> .....	53
Tabla 9: <i>Temas universales de la reflexión sobre la identidad y su pérdida</i> .....	54
Tabla 10: <i>Temas universales de la propia obra como argumento</i> .....	55
Tabla 11: <i>El personaje protagonista vs. el héroe</i> .....	61
Tabla 12: <i>Niveles y funciones según Claude Bremond</i> .....	73
Tabla 13: <i>Comparativa de los actantes de Propp, Souriau y Greimas</i> .....	75
Tabla 14: <i>Facetas específicas de los Cinco Grandes factores de la personalidad</i> .....	86
Tabla 15: <i>Asignación de puntajes a los ítems en las escalas tipo Likert</i> .....	111
Tabla 16: <i>Equivalencia actitud(es)-afirmación</i> .....	118
Tabla 17: <i>Clasificación de las afirmaciones relacionadas con el ayudante – Cine Clásico</i> .....	125
Tabla 18: <i>Clasificación de las afirmaciones relacionadas con el oponente – Cine Clásico</i> .....	127
Tabla 19: <i>Clasificación de las afirmaciones en relación a valores familiares – Cine Clásico</i> .....	132
Tabla 20: <i>Clasificación de las afirmaciones relacionadas con la sociedad – Cine Clásico</i> .....	139
Tabla 21: <i>Clasificación de las afirmaciones relacionadas con el ayudante – Cine Moderno</i> .....	147
Tabla 22: <i>Clasificación de las afirmaciones relacionadas con el oponente – Cine Moderno</i> .....	150

Tabla 23: <i>Clasificación de las afirmaciones en relación a valores familiares – Cine Moderno</i> .....	157
Tabla 24: <i>Clasificación de las afirmaciones relacionadas con la sociedad – Cine Moderno</i> .....	163
Tabla 25: <i>Clasificación de las afirmaciones relacionadas con el ayudante – Cine Postmoderno</i> .....	167
Tabla 26: <i>Clasificación de las afirmaciones relacionadas con el oponente – Cine Postmoderno</i> .....	170
Tabla 27: <i>Clasificación de las afirmaciones en relación a valores familiares – Cine Postmoderno</i> .....	176
Tabla 28: <i>Clasificación de las afirmaciones relacionadas con la sociedad – Cine Postmoderno</i> .....	185
Tabla 29: <i>Tabla de frecuencia de la segunda afirmación – Cine Clásico</i> .....	197
Tabla 30: <i>Tabla de frecuencia de la segunda afirmación – Cine Moderno</i> .....	197
Tabla 31: <i>Tabla de frecuencia de la segunda afirmación – Cine Postmoderno</i> .....	198
Tabla 32: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 17 – Cine Clásico</i> .....	199
Tabla 33: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 17 – Cine Moderno</i> .....	199
Tabla 34: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 17 – Cine Postmoderno</i> .....	200
Tabla 35: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 16 – Cine Clásico</i> .....	200
Tabla 36: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 16 – Cine Moderno</i> .....	201
Tabla 37: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 16 – Cine Postmoderno</i> .....	202
Tabla 38: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 16.1 – Cine Clásico</i> .....	202
Tabla 39: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 16.1 – Cine Moderno</i> .....	203
Tabla 40: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 16.1 – Cine Postmoderno</i> .....	204
Tabla 41: <i>Tabla de frecuencia de la cuarta afirmación – Cine Clásico</i> .....	212
Tabla 42: <i>Tabla de frecuencia de la cuarta afirmación – Cine Moderno</i> .....	213
Tabla 43: <i>Tabla de frecuencia de la cuarta afirmación – Cine Postmoderno</i> .....	213
Tabla 44: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 14 – Cine Clásico</i> .....	214
Tabla 45: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 14 – Cine Moderno</i> .....	214

Tabla 46: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 14 – Cine Postmoderno</i> .....	215
Tabla 47: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 15 – Cine Clásico</i> .....	215
Tabla 48: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 15 – Cine Moderno</i> .....	216
Tabla 49: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 15 – Cine Postmoderno</i> .....	217
Tabla 50: <i>Tabla de frecuencia de la sexta afirmación – Cine Clásico</i> .....	224
Tabla 51: <i>Tabla de frecuencia de la sexta afirmación – Cine Moderno</i> .....	224
Tabla 52: <i>Tabla de frecuencia de la sexta afirmación – Cine Postmoderno</i> .....	225
Tabla 53: <i>Tabla de frecuencia de la novena afirmación – Cine Clásico</i> .....	225
Tabla 54: <i>Tabla de frecuencia de la novena afirmación – Cine Moderno</i> .....	226
Tabla 55: <i>Tabla de frecuencia de la novena afirmación – Cine Postmoderno</i> .....	226
Tabla 56: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 12 – Cine Clásico</i> .....	227
Tabla 57: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 12 – Cine Moderno</i> .....	227
Tabla 58: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 12 – Cine Postmoderno</i> .....	228
Tabla 59: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 11 – Cine Clásico</i> .....	229
Tabla 60: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 11 – Cine Moderno</i> .....	229
Tabla 61: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 11 – Cine Postmoderno</i> .....	230
Tabla 62: <i>Tabla de frecuencia de la séptima afirmación – Cine Clásico</i> .....	230
Tabla 63: <i>Tabla de frecuencia de la séptima afirmación – Cine Moderno</i> .....	231
Tabla 64: <i>Tabla de frecuencia de la séptima afirmación – Cine Postmoderno</i> .....	231
Tabla 65: <i>Tabla de frecuencia de la tercera afirmación – Cine Clásico</i> .....	234
Tabla 66: <i>Tabla de frecuencia de la tercera afirmación – Cine Moderno</i> .....	234
Tabla 67: <i>Tabla de frecuencia de la tercera afirmación – Cine Postmoderno</i> .....	235
Tabla 68: <i>Tabla de frecuencia de la quinta afirmación – Cine Clásico</i> .....	235
Tabla 69: <i>Tabla de frecuencia de la quinta afirmación – Cine Moderno</i> .....	236
Tabla 70: <i>Tabla de frecuencia de la quinta afirmación – Cine Postmoderno</i> .....	236
Tabla 71: <i>Tabla de frecuencia de la octava afirmación – Cine Clásico</i> .....	237
Tabla 72: <i>Tabla de frecuencia de la octava afirmación – Cine Moderno</i> .....	237

Tabla 73: <i>Tabla de frecuencia de la octava afirmación – Cine Postmoderno</i> .....	238
Tabla 74: <i>Tabla de frecuencia de la primera afirmación – Cine Clásico</i> .....	240
Tabla 75: <i>Tabla de frecuencia de la primera afirmación – Cine Moderno</i> .....	240
Tabla 76: <i>Tabla de frecuencia de la primera afirmación – Cine Postmoderno</i> .....	241
Tabla 77: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 18 – Cine Clásico</i> .....	241
Tabla 78: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 18 – Cine Moderno</i> .....	242
Tabla 79: <i>Tabla de frecuencia de la afirmación 18 – Cine Postmoderno</i> .....	242
Tabla 80: <i>Comparativa de las actitudes entre los héroes del cine clásico, moderno y postmoderno</i> .....	244
Tabla 81: <i>Tabla de contingencia entre las afirmaciones una y 12 – Cine Clásico</i> .....	245
Tabla 82: <i>Tabla de contingencia entre las afirmaciones una y 12 – Cine Moderno</i> ....	246
Tabla 83: <i>Tabla de contingencia entre las afirmaciones una y 12 – Cine Postmoderno</i> .....	247
Tabla 84: <i>Tabla de contingencia entre las afirmaciones dos y ocho – Cine Clásico</i> ...	248
Tabla 85: <i>Tabla de contingencia entre las afirmaciones dos y ocho – Cine Moderno</i> .	249
Tabla 86: <i>Tabla de contingencia entre las afirmaciones dos y ocho – Cine Postmoderno</i> .....	250
Tabla 87: <i>Tabla de contingencia entre las afirmaciones siete y 14 – Cine Clásico</i> .....	251
Tabla 88: <i>Tabla de contingencia entre las afirmaciones siete y 14 – Cine Moderno</i> ...	252
Tabla 89: <i>Tabla de contingencia entre las afirmaciones siete y 14 – Cine Postmoderno</i> .....	253
Tabla 90: <i>Tabla de contingencia entre las afirmaciones cuatro y 14 – Cine Clásico</i> ..	254
Tabla 91: <i>Tabla de contingencia entre las afirmaciones cuatro y 14 – Cine Postmoderno</i> .....	255
Tabla 92: <i>Tabla de contingencia entre las afirmaciones cuatro y 14 – Cine Moderno</i>	256
Tabla 93: <i>Comprobación de hipótesis</i> .....	261
Tabla A1: <i>Ejemplos de géneros canónicos, híbridos e intergéneros</i> .....	277
Tabla B1: <i>La aventura del héroe según Joseph Campbell</i> .....	278
Tabla B2: <i>Frye, anatomía del romance heroico</i> .....	278

Tabla D1: <i>Procedimientos diferenciales para designación del héroe según Hamon</i> ...	280
Tabla E1: <i>Las funciones del héroe según Polti, Propp y Greimas</i> .....	281
Tabla F1: <i>Cuestionario empleado para la recolección de datos</i> .....	282
Tabla G1: <i>Promedios de las afirmaciones por periodo cinematográfico</i> .....	283
Tabla H1: <i>Magnitud de las afirmaciones por periodo cinematográfico</i> .....	284
Tabla I1: <i>Correlaciones entre las afirmaciones uno y 12</i> .....	285
Tabla I2: <i>Correlaciones entre las afirmaciones dos y ocho</i> .....	286
Tabla I3: <i>Correlaciones entre las afirmaciones siete y 14</i> .....	287
Tabla I4: <i>Correlaciones entre las afirmaciones cuatro y 14</i> .....	288

## **Lista de Figuras**

Figura 1: <i>Estructura temática. Argumento y motivos</i> .....	40
Figura 2: <i>Diagrama del texto narrativo según la narratología</i> .....	42
Figura 3: <i>Diagrama de los rasgos del personaje en la línea de tiempo de la historia</i> ...	68
Figura 4: <i>Modelo actancial de Greimas</i> .....	74
Figura 5: <i>La caracterización del personaje</i> .....	77
Figura 6: <i>Esquema del personaje</i> .....	82
Figura 7: <i>Psicología social y algunas ciencias vecinas</i> .....	88
Figura 8: <i>Estímulos que denotan la actitud</i> .....	91
Figura 9: <i>Esquema comunicativo del filme</i> .....	94
Figura 10: <i>Esquema de las relaciones del personaje</i> .....	99
Figura C1: <i>Los sucesos y los existentes dentro de la estructura narrativa</i> .....	279

## Lista de Gráficos

Gráfico 1: <i>El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada – Cine Clásico</i> .....	120
Gráfico 2: <i>El protagonista destaca por su sinceridad y no oculta nada a nadie – Cine Clásico</i> .....	130
Gráfico 3: <i>El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar – Cine Clásico</i> .....	136
Gráfico 4: <i>Seleccione con qué tipo de héroe se relaciona más el protagonista – Cine Clásico</i> .....	141
Gráfico 5: <i>El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada – Cine Moderno</i> .....	142
Gráfico 6: <i>El protagonista destaca por su sinceridad y no oculta nada a nadie – Cine Moderno</i> .....	154
Gráfico 7: <i>El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar – Cine Moderno</i> .....	160
Gráfico 8: <i>Seleccione con qué tipo de héroe se relaciona más el protagonista – Cine Moderno</i> .....	164
Gráfico 9: <i>El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada – Cine Postmoderno</i> .....	165
Gráfico 10: <i>El protagonista destaca por su sinceridad y no oculta nada a nadie – Cine Postmoderno</i> .....	174
Gráfico 11: <i>El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar – Cine Postmoderno</i> .....	182
Gráfico 12: <i>Seleccione con qué tipo de héroe se relaciona más el protagonista – Cine Postmoderno</i> .....	188

## Lista de Imágenes

Imagen 1: <i>Expediciones en solitario</i> .....	121
Imagen 2: <i>Conversando con los indios</i> .....	122
Imagen 3: <i>Llegada a la tierra prometida</i> .....	122
Imagen 4: <i>Negando la ayuda de Zeke</i> .....	123



Imagen 5: Zeke preocupado por la huella de bala.....	124
Imagen 6: Zeke salva a Breck Coleman .....	125
Imagen 7: Demostrando habilidad con el cuchillo .....	126
Imagen 8: Zeke tranquiliza a Ruth Cameron .....	127
Imagen 9: Inspeccionando el cuerpo de su amigo asesinado .....	128
Imagen 10: Red Flack y López mienten al héroe .....	129
Imagen 11: López muere congelado .....	130
Imagen 12: Breck Coleman regresa sin su caballo.....	131
Imagen 13: La hermana de Ruth habla bien del héroe .....	132
Imagen 14: Ayudando a cruzar el río .....	133
Imagen 15: Breck Coleman regresa a por Ruth y su familia .....	134
Imagen 16: El beso por error.....	134
Imagen 17: Beso entre Breck Coleman y Ruth Cameron.....	135
Imagen 18: Hablando sobre las tierras de Oregón .....	137
Imagen 19: Las maravillas del salvaje oeste .....	137
Imagen 20: Niños fascinados con el héroe .....	139
Imagen 21: Discurso del héroe .....	140
Imagen 22: Ayudando a Tom Wyatt y a toda su familia .....	143
Imagen 23: Tom Wyatt buscando petróleo.....	143
Imagen 24: Yancey Cravat intercede en una pelea.....	144
Imagen 25: Acompañando a la mujer india .....	145
Imagen 26: Sam Pegler defendiendo a los indios .....	146
Imagen 27: Dirigiéndose hacia la escuela .....	146
Imagen 28: Carácter sociable de Yancey Cravat.....	148
Imagen 29: Sam Pegler hablando de su amigo.....	148
Imagen 30: Sam Pegler muere atropellado.....	149
Imagen 31: El alumbramiento.....	150

Imagen 32: <i>Yancey Cravat mata a Bob Yountis</i> .....	151
Imagen 33: <i>Rescatando a los niños de la escuela</i> .....	152
Imagen 34: <i>Titular del periódico</i> .....	153
Imagen 35: <i>Telegrama que anuncia la muerte del héroe</i> .....	153
Imagen 36: <i>Reencuentro con Dixie Lee</i> .....	155
Imagen 37: <i>Dixie clavando su bandera</i> .....	155
Imagen 38: <i>Beso entre Dixie y Yancey</i> .....	156
Imagen 39: <i>Sabra discute con sus padres</i> .....	158
Imagen 40: <i>Yancey no cumple las expectativas de Sabra</i> .....	158
Imagen 41: <i>El hijo del héroe</i> .....	159
Imagen 42: <i>Sabra pide un préstamo a Sol Levy</i> .....	160
Imagen 43: <i>Yancey habla de su sueño</i> .....	161
Imagen 44: <i>Discurso de Sabra</i> .....	162
Imagen 45: <i>Estatua del espíritu de Oklahoma</i> .....	163
Imagen 46: <i>Stephen Chase quemando la casa del héroe</i> .....	166
Imagen 47: <i>La familia Christie curando las heridas del héroe</i> .....	167
Imagen 48: <i>Encuentro con el señor Kelly</i> .....	168
Imagen 49: <i>Shannon malherida</i> .....	169
Imagen 50: <i>Joseph Donnelly reclama sus tierras</i> .....	171
Imagen 51: <i>Joseph Donnelly malherido</i> .....	172
Imagen 52: <i>Shannon intercede en el duelo</i> .....	173
Imagen 53: <i>El señor Kelly se venga del héroe</i> .....	173
Imagen 54: <i>Joseph Donnelly insultando a Shannon</i> .....	175
Imagen 55: <i>Reacción ante la música que toca Shannon</i> .....	176
Imagen 56: <i>Expresión de excitación de Shannon</i> .....	177
Imagen 57: <i>Shannon espiando a Joseph</i> .....	177
Imagen 58: <i>Asesinato a su llegada a Norteamérica</i> .....	178

Imagen 59: <i>Shannon pasa a ser la hermana de Joseph</i> .....	179
Imagen 60: <i>Distracción en el gran combate</i> .....	179
Imagen 61: <i>Shannon es alcanzada por una bala</i> .....	180
Imagen 62: <i>Beso entre Joseph y Shannon</i> .....	181
Imagen 63: <i>Stephen Chase ayuda a Joseph Donnelly</i> .....	181
Imagen 64: <i>Padre resucita</i> .....	183
Imagen 65: <i>Joseph soñando despierto</i> .....	183
Imagen 66: <i>Encuentro sexual con Shannon</i> .....	184
Imagen 67: <i>Ensoñación con su padre</i> .....	185
Imagen 68: <i>Joseph Donnelly peleando</i> .....	186
Imagen 69: <i>Su pueblo le despide entre risas</i> .....	187
Imagen 70: <i>Peleando con sus hermanos</i> .....	187
Imagen 71: <i>Gobernador de Oklahoma</i> .....	190
Imagen 72: <i>Breck Coleman vestido de indio</i> .....	191
Imagen 73: <i>Ataque de los indios</i> .....	191
Imagen 74: <i>Un irlandés en Norteamérica</i> .....	192
Imagen 75: <i>El señor Kelly es el jefe</i> .....	193
Imagen 76: <i>López alaba a Breck Coleman</i> .....	194
Imagen 77: <i>Jesse Rickey replica al héroe</i> .....	195
Imagen 78: <i>Joseph y Shannon clavan la bandera</i> .....	196
Imagen 79: <i>Indagando sobre una partida de pieles</i> .....	205
Imagen 80: <i>Yancey Cravat decide ir a la guerra</i> .....	206
Imagen 81: <i>Joseph Donnelly huye con Shannon</i> .....	206
Imagen 82: <i>López y Red Flack</i> .....	207
Imagen 83: <i>Señor Thorpe</i> .....	208
Imagen 84: <i>Bob Yountis</i> .....	208
Imagen 85: <i>William Hardy</i> .....	209

Imagen 86: <i>Tom Wyatt</i> .....	209
Imagen 87: <i>Señor Christie</i> .....	210
Imagen 88: <i>Señor Kelly</i> .....	211
Imagen 89: <i>Stephen Chase</i> .....	211
Imagen 90: <i>Ruth Cameron acusa al héroe de asesinato</i> .....	217
Imagen 91: <i>Shannon acaba en la bañera</i> .....	218
Imagen 92: <i>Sabra no recibe carta</i> .....	219
Imagen 93: <i>Beso entre Yancey y Sabra Cravat</i> .....	220
Imagen 94: <i>Silla de madera</i> .....	221
Imagen 95: <i>Beso final entre Joseph y Shannon</i> .....	222
Imagen 96: <i>Shannon agrade al héroe</i> .....	223
Imagen 97: <i>Yancey pide perdón a Sabra</i> .....	233
Imagen 98: <i>Joseph Donnelly resucita</i> .....	239

## **Glosario de Acrónimos**

CPT	Cinéma des Premiers Temps (Cine de los Primeros Tiempos)
FCC	Comisión Federal de las Comunicaciones
MGM	Metro-Goldwyn-Mayer
MRI	Modo de Representación Institucional
MRP	Modo de Representación Primitiva
NEO-PI-R	Revised NEO Personality Inventory (Inventario de Personalidad NEO Revisado)
OCEAN	Openness, Conscientiousness, Extraversion, Agreeableness, Neuroticism (Apertura, Rectitud, Extroversión, Afabilidad, Neuroticismo)

## **Símbolos y abreviaciones**

AF	Afirmación
DA	De acuerdo
ED	En desacuerdo
HI	Héroe irónico
HM	Héroe mítico
HR	Héroe romántico
MAG	Magnitud
N	Neutro
TDA	Totalmente de acuerdo
TED	Totalmente en desacuerdo
VS	Versus
$\bar{X}$	Promedio
%	Porcentaje
#	Frecuencia

## Capítulo 1

### INTRODUCCIÓN

#### 1.1. Objeto de estudio

Las actitudes del héroe como parte de su caracterización psicológica son el objeto de estudio primordial de la presente investigación. Este personaje, a pesar de ser reflejo de una idea concebida desde la mente de su propio autor, no debería ser entendido hasta que el espectador realice su labor de identificación, la cual viene determinada por una previa interpretación y comprensión de los actos del héroe, que pueden ser traducidos en una serie de actitudes que le son propias, que lo definen, es decir, que revelan su personalidad.

La construcción psicológica del héroe ha ido variando, al igual que el resto de elementos del filme, dependiendo del periodo histórico en el que se desarrolla. De la misma forma que la sociedad, ha ido evolucionando en paralelo a los autores que la idean (y que muchas veces se basan en perfiles conocidos para su construcción), y el público que la visualiza y con la que se identifica.

Lo que intento hacer más a menudo es utilizar a alguien que conozco o he conocido en el pasado como modelo para mi personaje. Si te basas en alguien que conoces bastante bien, es más fácil hacerte una idea de cómo será el personaje. (Seger, 2000, p. 181)

Por tanto, que el héroe haya evolucionado no se pone en duda pero se trata de descubrir cómo lo ha hecho, qué es lo que les diferencia a cada uno de ellos. Para lo cual, se han escogido tres películas de imagen real que coincidan en la temática con la intención de que los personajes protagonistas realicen acciones similares que puedan ser evaluadas por el público en general, estas son (1) *La gran jornada* (1930), (2) *Cimarrón* (1960), y (3) *Un horizonte muy lejano* (1992).

Una vez visualizados los filmes, se procede a la elaboración de una encuesta en base a una metodología propia de la psicología social, la cual pretende analizar el comportamiento en base a unas actitudes dadas.

Esta encuesta será aplicada al espectador, quien, como ente social, como grupo, será el encargado de evaluar si las actitudes planteadas se dan o no, pudiendo extraer con el análisis e interpretación de los resultados unas características para cada tipo de héroe, ya sea este clásico, moderno o postmoderno.

Por tanto, el objetivo de la investigación es evaluar si existe o no una evolución en la construcción psicológica del héroe tomando en cuenta la propia percepción que de ello tiene el espectador.

En síntesis, la figura del héroe es el objeto central de la investigación, la construcción psicológica de este personaje va a ser estudiada en profundidad, ya que se pretenden extraer las actitudes que definen a cada uno de los protagonistas de las tres películas escogidas, las cuales pertenecen a distintos periodos cinematográficos; una del clásico, otra del moderno y otra del postmoderno.

## **1.2. Justificación**

En esta tesis destacan la justificación personal y científica, pero también, en menor medida, social y económica. La primera de ellas viene motivada por el interés que se tiene en el cine a nivel general y del héroe en particular como generadores de historias capaces de trasladar al espectador a mundos paralelos donde la imaginación y los sueños no se encuentran vetados.

Poder analizar el entramado de las películas y sumergirse entre los entresijos de las mismas, y de ello, extraer nuevos datos que complementen, modifiquen o actualicen de alguna manera la información que ya está estudiada, no solo es un reto, sino también una satisfacción personal intangible.

Esto establece su justificación social debido a que toda investigación que se precie y que genere nueva información no solo es interesante para su autor, sino para la sociedad en general y, de forma más directa, aquellos apasionados del cine que estén interesados en conocer más a fondo cuáles son los mecanismos utilizados para su construcción.

La incorporación del espectador como participante directo de la investigación, al convertirse en uno de los responsables de los datos necesarios para la consecución de la misma, dotan a este estudio de un alto interés social. En el cine, pocos trabajos escritos son tan abiertos y participativos como el que se está llevando a cabo entre estas páginas.

Además, este estudio es transdisciplinar al aplicar la metodología de otra ciencia, con un alto interés personal, al análisis de las películas, la psicología social, lo que lo convierte en un trabajo interesante, no solamente a nivel particular o social, sino también para la comunidad científica.

Esta investigación puede sentar un precedente a nivel científico ya que, de probar la posibilidad de aplicación de la metodología utilizada por la psicología social en el análisis de las películas, podría ser implementado en más estudios como este.

Finalmente, de todo lo anterior surge una justificación económica porque, tras demostrar la importancia de estudios transdisciplinarios, como el que se suscribe, se puede abrir la puerta a posibles financiaciones que permitan abordar nuevas investigaciones de igual o mayor magnitud que la que se está realizando.



### **1.3. Oportunidad**

La oportunidad puede ser vista desde dos perspectivas, de forma intrínseca y extrínseca a la investigación. La primera de ellas hace referencia a dicha oportunidad entendida desde el propio desarrollo del presente estudio que permite, no solo hacer una recopilación de información de interés en relación al cine y, en concreto, a la figura del héroe, sino abrir un nuevo camino de análisis al enfrentar una problemática que aún no se había tomado en consideración.

De esta forma, esta tesis afronta el reto de realizar un estudio en el que, incorporando al espectador como parte activa, se logren establecer una serie de características propias para cada tipo de héroe protagónico en función del cine al que representan de los tres posibles, clásico, moderno y postmoderno.

Además, también se considera la oportunidad de mejorar la perspectiva que el mismo espectador tiene sobre el protagonista de las películas, al relacionarlo directamente con los personajes mencionados, de esta forma, se podrá demostrar que el héroe, atractivo por el modo en que es construido externamente, es capaz de lograr en el público una identificación psicológica por medio de actitudes que son reflejo de la vida real.

La oportunidad entendida de forma extrínseca es la de abrir un nuevo camino en la forma de abordar investigaciones en el campo del arte cinematográfico, al trasladar la metodología de la disciplina de la psicología social en el análisis de la percepción que tiene el espectador sobre un determinado personaje.

Se trata de un estudio cuya novedad, además de la temática escogida como centro de la investigación, radica en la transdisciplinaridad, hecho que lo convierte no solo en un trabajo oportuno a nivel general, sino que lo vuelve más atractivo, ya que no se trata únicamente de partir de una idea preconcebida que uno o varios investigadores confirman por medio de su experiencia, sino de permitir que sean las cifras las que corroboren las hipótesis planteadas.

El hacer partícipe al espectador, el uso de una metodología diferente proveniente de la psicología social, la aplicación de encuestas, el análisis de los datos por medio de la estadística y el uso de correlaciones, la incorporación de gráficos, y demás elementos empleados en el marco de esta investigación, lo convierten en un trabajo muy oportuno.

#### **1.4. Finalidad**

La finalidad primera de la investigación consiste en el análisis en profundidad del objeto de estudio, las actitudes del héroe, donde la clave radica en la exhaustividad con la pretensión de lograr ampliar la información existente sobre este personaje en estudios anteriores, haciendo una taxonomización de aquellas características que se consideran parte de la construcción psicológica del mismo en cada tipo de cine (clásico, moderno y postmoderno).

Posteriormente, otra finalidad se deriva de la anterior, la de analizar al héroe pero, en este caso, desde su evolución, es decir, no solo se trata de crear el conjunto de actitudes que definen a este personaje en función de la época en la que se enmarca, sino también la de realizar una comparativa entre ellos, cuya pretensión es la de dar luz sobre los elementos que son parte fundamental de esa transformación.

Otro propósito es el de incluir al espectador como partícipe de la investigación, siendo protagonista directo ya que, con la recolección de sus respuestas, será él, como grupo, el que permita conformar las características que se considerarán primordiales al construir psicológicamente al héroe.

Existe también la intención de enaltecer de algún modo a la investigación cinematográfica, al realizar un estudio que traspase las fronteras de la propia disciplina, permitiendo incorporar metodologías externas que hacen más científico a un tipo de trabajo que, normalmente, basa la aprobación o desaprobación de sus hipótesis en la mera percepción del investigador cuando, de la misma forma en que las ciencias mayores lo afrontan, puede utilizar la estadística como apoyo de su propia investigación.

Por tanto, se pretende abrir una nueva vía de investigación, proponiendo estudios transdisciplinarios que permitan trabajar conjuntamente a expertos tanto del cine como de otras disciplinas científicas, en este caso, de la psicología social.

Y, finalmente, llegar a la sociedad en general, con un estudio que se considera relevante no solo para los entendidos en el séptimo arte sino para el público lector que, al igual que el público espectador, se considera parte activa de la investigación. Sin espectadores no hay cine de la misma forma que sin lectores este trabajo no tendría ningún sentido.

## 1.5. Estructura

La investigación está estructurada en siete apartados generales que recogen la totalidad de la información relevante contenida en el estudio, más los apéndices que se incorporan al final del trabajo.

El primer capítulo es el de introducción, donde se puede ver el objeto de estudio de la investigación, su justificación, la oportunidad, finalidad y estructura, respectivamente.

En el segundo capítulo se recogen las teorías previas y estado de la cuestión, ahí está contenida de forma resumida toda aquella información relevante que se ha considerado como apoyo del análisis que se va a realizar, ya sea porque pone en antecedentes al lector como porque precede con datos que posteriormente serán tenidos en cuenta al abordar el estudio. Este se ha dividido en cinco sub-apartados, entre los que se cuentan:

- a) El cine y su evolución. En él se hace un recorrido por las distintas tipologías de cine, desde el cine primitivo hasta el cine histórico moderno, pasando por el cine clásico, moderno y postmoderno. Además, se incorporan otras taxonomizaciones como la que lo denomina relato clásico, manierista y postclásico.
- b) Género, tema y argumento en relación con el héroe: concepción del espectador. Este apartado se ha incluido para poder diferenciar entre los tres conceptos mencionados ya que, en muchas ocasiones, conducen a error, no sabiendo diferenciar bien entre tema y argumento, o entendiendo que lo que define al héroe en su totalidad es el género.
- c) El personaje protagonista: el héroe. La figura del héroe y todo lo que la complementa, como el villano, el antihéroe o los arcos de transformación, entre otros, es lo que se amplía en este punto. También se establecen dos discusiones fundamentales, la que permite diferenciar entre protagonista y héroe, y la que enfrenta acción y personaje como elementos esenciales de la historia.
- d) La psicología y el personaje. En esta parte se incluye información relacionada con la caracterización tanto física como psicología del personaje, un repaso sobre las teorías psicoanalíticas que se han aplicado en el cine, y nociones de la psicología social que son importantes para la comprensión de la metodología aplicada.

- e) **Discusión.** Este punto es parte de la aportación propia de la investigación donde, tras la información contenida en los epígrafes precedentes, se hacen algunas matizaciones que parten del posicionamiento que toma el autor en determinados aspectos relevantes.

A continuación se entra en el capítulo tres de diseño de la investigación donde se pueden corroborar tanto las hipótesis como la metodología que se va a emplear en el análisis e interpretación de los datos, capítulo cuarto y núcleo central del estudio, encargado de dar respuesta a aquellas interrogantes que marcaron el inicio del mismo.

El capítulo quinto son las conclusiones que permiten comprobar si las hipótesis planteadas en el capítulo tres se han resuelto favorable o desfavorablemente, de manera positiva o negativa, por medio de la información contenida en el capítulo cuarto.

El capítulo sexto incorpora la discusión en donde se tienen en cuenta los elementos problemáticos y las aportaciones del estudio que han surgido en el transcurso del mismo, más las nuevas líneas de investigación que se podrían abrir en un futuro.

Finalmente, como cierre de la presente tesis se entra en el capítulo siete de bibliografía y filmografía que se ha ido revisando a lo largo del estudio, más los apéndices donde se incorpora información secundaria que no se ha incluido dentro del desarrollo pero se ha considerado lo suficientemente relevante como para introducirla al final del mismo.

## **Capítulo 2**

### **TEORÍAS PREVIAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN**

#### **2.1. El cine y su evolución**

Existen diferentes estudios que versan sobre el cine y su evolución, en el ámbito académico, la tipología más empleada es la que lo divide en cine clásico, moderno y postmoderno aunque, como se verá a continuación, también existen otras clasificaciones, como las que incluyen la categoría de cine primitivo o cine histórico postmoderno, o las que se llevan a cabo tomando como referencia la construcción del relato, por ejemplo, la división en relato clásico, manierista y postclásico.

Brevemente se puede decir que el cine clásico hace referencia al llamado cine tradicional de Hollywood comprendido entre los primeros años de vida del séptimo arte y la década de los sesenta. Este tipo de cine se apoya en el respeto a las convenciones existentes en ese periodo de tiempo relacionadas con el empleo de los recursos audiovisuales.

En contraposición surgió entre los años 1960 y 1980 el llamado cine moderno, un cine que mediante las aportaciones de artistas individuales pretendía romper con ese tipo de cine tradicional.

La denominación de postmoderno se empieza a emplear después de la década de los ochenta y consiste precisamente en la incorporación de diferentes fundamentos de los dos tipos de cine anteriores, es decir, la presencia de elementos tradicionales del cine clásico y componentes del cine moderno.

##### **2.1.1. Cine Primitivo**

El cine primitivo abarcaría los primeros años de vida del séptimo arte, desde su nacimiento (1895) hasta la incorporación del sonoro (1923), momento que algunos ya consideran parte del cine clásico. Esta categoría nace por la opinión de ciertos autores que consideran que las características del cine desde sus inicios hasta principios de la década de los veinte no eran las mismas que las del cine clásico, enmarcado entre las décadas de los veinte y los cuarenta.

De ahí surge la denominación de cine primitivo, asignación que realizan estudiosos tan importantes como Noël Burch, cuando habla del Modo de Representación Primitiva (MRP)<sup>5</sup>, y autores de otros países que lo han bautizado con diversos nombres pero que en esencia resaltan lo mismo, su primitivismo, como los franceses con *Cinéma des Premiers Temps* (CPT, cine de los primeros tiempos), o los ingleses con *Early Cinema* (cine temprano o de los comienzos).

Tomando como referencia la investigación realizada por Eduardo A. Russo<sup>6</sup> se han extraído algunas de las características de este tipo de cine:

- a) La cámara tomaba las imágenes desde una posición considerada como normal (la posición de un sujeto de pie), tendía a mantenerse distante con el uso de planos generales, y era fija e inmóvil la mayor parte del tiempo.
- b) Los planos eran autárquicos porque contienen en ellos un acontecimiento completo, con su inicio y su final.
- c) El espacio y el tiempo de las películas no se cierran alrededor del espectador envolviéndolo en un espacio habitable sino que los sucesos ocurren como si estuviesen en un escenario frente a dicho espectador.

El cine primitivo tuvo una serie de rasgos y características propias que lo diferenciaron del cine clásico pero, a pesar de tener personalidad propia, funcionó, según la historia, como un mero ensayo de lo que luego se lograría con él, por lo tanto, el interés de esta investigación es a partir del cine clásico.

---

<sup>5</sup> Noël Burch, en su *Praxis del cine* (2003), opone el MRP al MRI (Modo de Representación Institucional), abogando por la idea de que el cine es un sistema organizado de representaciones que en su nacimiento, en su génesis, no presupone necesariamente la narración.

<sup>6</sup> Eduardo A. Russo, en su libro *El cine clásico: itinerarios, variaciones y replanteos de una idea* (2008), realiza una revisión a la noción de Clasicismo en busca de una mejora en la interpretación y aplicación de dicho concepto en el ámbito cinematográfico.

### 2.1.2. Cine Clásico

El cine clásico procede de formas históricas específicas como el teatro, el romance popular y la novela corta de finales del siglo XIX. Tiene una condición de viejo conocido, en el ámbito académico no se pone en duda la existencia de dicho cine y, por ello, todas las divisiones coinciden siempre en su denominación.

Según Eduardo A. Russo (2008) “el cinéfilo o el académico podrán estar en desacuerdo sobre escuelas, movimientos o vanguardias, multiplicando las discusiones sobre la consistencia del expresionismo alemán, el cine surrealista o la nueva ola japonesa, pero el cine clásico permanece” (p. 10).

Esto lo demuestra el hecho de que las expresiones cine clásico y clásicos del cine plagan hasta las pantallas de televisión, por tanto, que el término se conoce es bien sabido, pero: ¿Cuándo se empezó a utilizar?<sup>7</sup> o ¿Cuáles son sus características fundamentales?

En 1925, un crítico francés describió *Día de paga* (Chaplin, 1922) como representativa del “clasicismo cinematográfico”. Un año más tarde, Jean Renoir habló del cine clásico como un cine “que no debe nada a los trucos, en el que no se deja nada al azar, en el que el detalle más ínfimo tiene su importancia en el esquema psicológico global del filme” (Bordwell, Staiger & Thompson, 1997, p. 3).

En 1939, André Bazin declaró que el cine de Hollywood había adquirido “todas las características del arte clásico” (p. 3). Bazin dio su propia versión del cine clásico hablando de un estilo colectivo y conservador que respetaba una serie de normas independientemente del creador individual.

Esta afirmación de André Bazin no se demostraría hasta años más tarde, cuando el sistema de estudios empezó a decaer, así lo confirma la declaración de Truffaut cuando señaló que “dijimos que el cine norteamericano nos gustaba y que sus realizadores eran esclavos: ¿y si se les liberaba? Desde el momento en que se les liberó hicieron películas asquerosas” (p. 4).

---

<sup>7</sup> David Bordwell se encarga de dar respuesta a esta pregunta en el capítulo “El estilo clásico de Hollywood, 1917-60” del libro *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (1997).

Lo mismo afirmó Pierre Kast cuando dijo que “más vale un buen *cinéma de salarie* que un *cinéma de auteur malo*” (p. 4).

Por lo tanto, una de las características más importantes del cine clásico fue su estilo colectivo provocado no por la colectividad individual sino por la colectividad que suponía trabajar en un sistema de estudios que aislaba las prácticas habituales y ponía límites a la invención, como bien es sabido en el ámbito profesional cinematográfico.

El estilo clásico de Hollywood ha funcionado históricamente como una serie de normas estéticas, técnicas y sociopolíticas, y tiende a la armonía y estabilidad.

El estilo colectivo, por tanto, establece lo que los semiólogos denominan como paradigma, una serie de elementos que pueden, de acuerdo con las reglas, sustituirse entre ellos, aún así, el estilo sigue siendo unificado porque el paradigma ofrece alternancias limitadas. Por ejemplo, la apertura del filme, “en 1917 la opción más probable habría sido la apertura del iris; en 1925, el corte; en 1935, el movimiento de cámara” (p. 10).

Una vez respondida la primera pregunta se ha empezado ya a dar respuesta a la segunda. Una de las principales características del cine clásico es su estilo colectivo pero, dentro de ese estilo, cada director tenía sus propias cualidades, por este motivo es posible que autores tan dispares como Griffith o Clint Eastwood hayan sido considerados paradigmas del clasicismo, gracias a la abarcabilidad del cine clásico.

Por lo tanto, en rasgos generales, se puede decir que el cine clásico destacó por un estilo colectivo y de gran abarcabilidad, todo ello aunado gracias a la imperancia del sistema de estudios que se asoció, más que con un tipo de cine, con un modo de producción.

Como avala la historia del cine, de esta época es lo que se conoce por el término de *studio system* o *star system*, y el periodo conocido como *La Edad de Oro de Hollywood*, donde el sistema de estudios se crea por la necesidad de las empresas de optimizar las ganancias y controlar toda la cadena comercial del filme; producción, distribución y exhibición.

Así nacen las cinco grandes *Majors*: Metro Goldwyn Mayer, Twentieth Century Fox, Warner Brothers, Paramount Pictures y RKO Pictures. También existieron las denominadas *Minors*: United Artists, Universal Studios, Columbia Pictures y Keystone Studios.



Y fuera de esa división, algunos independientes que poseían sus propios estudios como Charles Chaplin y Walt Disney, la *Major* de animación.

En resumen, el *studio system* (sistema de estudios), tal como se enseña a nivel académico, puso a punto un modo productivo muy sofisticado que, en la escala de una gran industria, acompañó las décadas de hegemonía mundial de esta manera de hacer cine. En el ciclo de vigencia del sistema clásico tuvieron importancia decisiva ciertos sistemas de integración en cuanto a la producción, circulación y consumo de filmes, en su intento por ocupar un mercado se pensaba en términos de su expansión y asentamientos planetarios.

Pero además del sistema de estudios existe el universo filmico, universo que, según Eduardo A. Russo, era capaz de integrar corrientes de sentido muy diverso que encontraban su cohesión en la colectividad del lenguaje dirigido a un público masivo.

En este sentido, la importancia del sistema de estudios imperante en el cine clásico recae en que permitió crear una cohesión mayor, pero también en que existieron unas características comunes entre las películas de este periodo dando como resultado un modelo canónico<sup>8</sup>.

La existencia de un personaje, al que puede denominarse héroe, y de un objetivo son dos de los elementos fundamentales que forman parte de este modelo:

La película clásica de Hollywood presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir sus objetivos específicos. La historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución de un problema o la consecución o no consecución clara de los objetivos. (Bordwell, 1987, p. 156)

Además de estos, David Bordwell dice que “la narración clásica tiende a ser omnisciente, altamente comunicativa, y solo moderadamente autoconsciente” (p. 164). Un ejemplo que aporta el autor para apoyar su afirmación es la apertura y el cierre de los filmes clásicos, donde estas tres características son más evidentes.

---

<sup>8</sup> En el libro *La narración en el cine de ficción* (1987), David Bordwell hace un estudio sobre cómo las películas utilizan principios fundamentales de la representación narrativa, y de él se derivan algunas de las características extraídas para conformar el modelo canónico del cine clásico.

A continuación, se detallan las características que, desde el punto de vista narrativo, se encargan de dar uniformidad al cine clásico y que, en definitiva, conformarían el modelo canónico mencionado anteriormente<sup>9</sup>:

- a) Cámara móvil y más cercana. La cámara insiste en acercarse a su objeto con planos medios, americanos y primeros planos. La cámara es móvil para permitir así el seguimiento de la acción y de los personajes con panorámicas o travellings.
- b) Espacio centrífugo. Los espacios desbordan los límites del cuadro y se entienden como una parte de algo que excede el rectángulo visible de la pantalla.
- c) Espacio-Tiempo pluripuntual. Las acciones se desarrollan en diversos planos en lugar de estar íntegramente contenidas en cada uno de ellos.
- d) Espectador ubicuo. El espectador adquiere la cualidad de la ubicuidad al convertirse en un testigo estratégico y privilegiado que se zambulle en la película. El espectador clásico se ha considerado muchas veces como un mero receptáculo, ya que se requieren pocas aptitudes para poder comprender este tipo de cine, pero el alto grado de estandarización puede hacer que parezcan fáciles de aprender pero no por ello tienen que ser más sencillas, siempre se requiere de su colaboración en mayor o menor grado.
- e) Personajes tipificados. La presentación que hace el cine clásico de los rasgos de los personajes sigue unas convenciones, los personajes se tipifican por su ocupación, edad, género e identidad étnica, y a estos estereotipos se les añaden rasgos individualizados. A esto contribuyó el *star system*, donde un mismo actor interpretaba a un personaje que iba fluctuando por cada una de las películas.

El personaje asume un papel causal debido a sus deseos, en especial los protagonistas siempre están orientados hacia un objetivo. Un crítico alemán define al protagonista como “un hombre de acción. En el primer acto establece su objetivo, en el último lo alcanza. Todo lo que tiene lugar entre estos dos actos es una prueba de fuerza” (Bordwell, Staiger & Thompson, 1997, p. 17).

---

<sup>9</sup> Estas características se han extraído del libro *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (1997), en el que David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson van desarrollando cada uno de los capítulos elaborando un manual imprescindible para la profundización y conocimiento del cine clásico.

- f) Estructura causal doble. Del objetivo del protagonista surge otra característica que es la cadena de causa y efecto.

El cine clásico se caracteriza por la estructura causal doble del argumento que significa la existencia de una línea argumental en torno a un romance y una segunda línea argumental que gira alrededor de otra esfera o actividad. La segunda línea de acción está relacionada de forma causal con la acción romántica, las dos líneas de acción avanzan como cadenas de causa y efecto.

Al hacer de la causalidad narrativa el sistema dominante, el cine clásico elige subordinar los sistemas espacial y temporal que se convierten así en un mero vehículo para la narración.

- g) Concepto de motivación. Este es uno de los elementos unificadores del relato clásico y se puede definir como:

El proceso por el cual una narración justifica su material y la presentación de la trama de dicho material. Si en la película aparece un flashback, el salto atrás en el tiempo puede atribuirse a la memoria del personaje; el acto de recordar motiva, de este modo, el flashback. (p. 20)

- h) Narración *in media res*. La narración clásica suele comenzar antes de que lo haga la acción y se suele utilizar la secuencia de los créditos para iniciarla. Probablemente, el título nombrará o describirá al personaje principal o indicará la naturaleza de la acción de la narración.

Otro elemento importante de la narración es que comienza la historia *in media res*, un flujo ya en movimiento de causas y efectos. “La acción debe comenzar con la historia en sí y no con la historia del caso que conduce a la historia” (p. 31).

Uno de los elementos más utilizados para reforzar la homogeneidad de la narración es el uso de fuentes de información públicas e impersonales como, por ejemplo, los titulares de un periódico que dan detalles sobre la acción.

- i) Omnipresencia espacial. La percepción omnisciente es una de sus reglas básicas, una prueba de ello es su omnipresencia como, por ejemplo, con los diferentes movimientos de cámara con los que se puede introducir en cualquier sitio.

Se trata de una omnipresencia espacial ya que no sucede lo mismo con el tiempo, no puede viajar al pasado o al futuro libremente. En el caso del pasado se puede ver motivado (concepto de motivación) por el recuerdo de un personaje, pero el futuro es menos probable que se pueda llegar a motivar.

- j) El acompañamiento musical aporta continuidad. El acompañamiento musical ha aportado al cine su factor de continuidad más evidente. En el cine clásico, la música fluye de manera continua con la acción. Como la cámara, la música puede estar en cualquier parte y puede intuir la esencia dramática de la acción.
- k) La narración reaparece en la clausura. En la clausura vuelve a reaparecer la narración de forma breve y suele hacerlo con una mínima expresión, con las palabras *The End* sobre un fondo similar al de los títulos de crédito iniciales, esto hace que el narrador sea sencillamente un discreto punto final.

Laura Zavala complementa estas características con su propio análisis del cine clásico, moderno y postmoderno fundamentada en la existencia de unas convenciones semióticas que, según él, son reconocibles por cualquier espectador. Estas convenciones serían las siguientes<sup>10</sup>:

- a) En el cine clásico se da lo que Roland Barthes llamaba como intriga de predestinación. El inicio cumple la función de anunciar, de manera implícita, la conclusión de la narración.
- b) La composición de las imágenes cumple una función representacional como reflejo de la realidad.
- c) El sonido cumple una función didáctica, acompaña y refuerza a la imagen.
- d) La sucesión de imágenes es causal, a toda causa le sigue un efecto único y necesario.
- e) La puesta en escena sometida a las necesidades dramáticas de la narración hace que el espacio acompañe al personaje que reproduce las convenciones de los arquetipos del héroe, su antagonista y demás personajes.

---

<sup>10</sup> En el artículo *Cine Clásico, Moderno y Posmoderno* (2005) escrito por Lauro Zavala, se presenta un modelo que permite reconocer los componentes semióticos del cine narrativo en función de si este pertenece al periodo clásico, moderno o postmoderno.

- f) La estructura narrativa está organizada secuencialmente, de tal manera que la historia y el discurso coinciden puntualmente.
- g) Las fórmulas genéricas tienen preeminencia sobre la naturaleza de cada personaje, de tal manera que cada uno de los personajes cumple una función precisa en la lógica del género al que pertenece la película.
- h) Los mecanismos de intertextualidad son utilizados aquí de manera implícita, a menos que el tema de la historia sea precisamente la puesta en escena de una producción cinematográfica.
- i) El final narrativo es epifánico, es totalmente concluyente y relativamente sorpresivo para el espectador, de acuerdo con la estructura propia del cuento clásico.
- j) La ideología es de carácter teleológico, es decir, se da el presupuesto de que todo lo que se narra lleva a una conclusión única e inevitable.

El comienzo del final del cine clásico se data históricamente en el año 1938<sup>11</sup>, cuando un fallo judicial contra los estudios de Hollywood les obligó a deshacerse de las cadenas de cine ya que, al estar en dominio de la producción, la distribución y la exhibición, violaban la ley federal de antimonopolio<sup>12</sup>.

La década de los cincuenta se convirtió así en un periodo de transición en el que empezaron a surgir nuevas productoras menores (American International Pictures, TMS Entertainment, New Line Cinema, entre otras) pero, sobre todo, directores de renombre como Alfred Hitchcock, Billy Wilder, Mankiewicz, Coppola, Otto Preminger, Douglas Sirk o Vicente Minnelli.

---

<sup>11</sup> En 1938, el Ministerio de Justicia inició un proceso civil contra las *Majors*, impulsado por la Comisión Federal de las Comunicaciones (FCC) y el gobierno federal. En este periodo, los exhibidores independientes llevaban tiempo quejándose de las prácticas abusivas de las *Majors* y el gobierno de Roosevelt se dedicó a aplicar firmemente la Ley Antimonopolio.

<sup>12</sup> Las tres principales leyes federales antimonopolios son la Ley Antimonopolios Sherman, la Ley Clayton y la Ley de la Comisión Federal de Comercio, para profundizar más sobre cada una de ellas se puede acudir a la guía *Antitrust Enforcement and the Consumer* del U.S. Department of Justice.

Tras la época de transición llega la década de los sesenta donde la situación se encontraba de la siguiente manera: la mayoría de las empresas de producción se había pasado a la televisión, habían reducido sus propiedades inmobiliarias, las estrellas se habían convertido en “freelance”, habían surgido algunos productores independientes, se había logrado alcanzar un alto nivel tecnológico (color de gran definición, formato panorámico, y sonido magnético), y otros estilos cinematográficos habían empezado a cuestionar el dominio del clasicismo. Surge así el denominado cine moderno.

### **2.1.3. Cine Moderno**

Históricamente, la definición del cine moderno siempre ha sido la más complicada debido a que no existe un acuerdo sobre sus características dentro de la construcción del filme pero, en cambio, sí que hay una serie de rasgos igualitarios que supusieron la ruptura con el cine tradicional anterior.

Como plantea Félix de Azúa “las disputas sobre cuándo comienza el arte moderno, entre los especialistas de historia del arte, son infinitas” (Montiel, 1999, p. 124)<sup>13</sup>.

En el ámbito académico se establece como uno de los principales rasgos la ruptura con el sistema de estudios y la aparición de artistas individuales más fuertes, todo ello fomentado por nuevas técnicas surgidas de las mejoras de los equipos tecnológicos que ofrecieron nuevas posibilidades antes inviables.

Por tanto, el cine moderno se caracterizó por su rechazo a la tradición en su afán de buscar algo nuevo, uniéndose a las tendencias paralelas que se estaban dando en el campo de la literatura y de las artes plásticas.

En este periodo, el director tiene mayor peso que en las tradiciones genéricas, de tal manera que no existe ningún antecedente de lo que un director individual podía hacer con los recursos audiovisuales.

---

<sup>13</sup> Alejandro Montiel, en su libro *Teorías del cine: el reino de las sombras* (1999), profundiza más sobre “¿Qué es el cine moderno” y la discusión académica que gira alrededor de la respuesta.

Este fenómeno llevó a los críticos franceses (en la década de 1950) a hablar de un cine de autor, que no está sometido a las convenciones del cine tradicional sino, únicamente, a sus propias necesidades expresivas de carácter individual, irrepetible e intransferible.

Tras el periodo de transición, en 1960 se inició el cine moderno con la fundación en Nueva York del *New American Cinema Group*<sup>14</sup> y culminó con la formación de un movimiento de vanguardia cinematográfica en Estados Unidos, coronando así casi treinta años de tendencias experimentales.

La idea de un cine personal, practicado sin ningún tipo de condicionamientos, era la meta de este grupo de vanguardia, que utilizaba el formato reducido y huía de cualquier forma de distribución convencional, asumió la etiqueta de *underground*.

Este cine moderno de Hollywood intentó configurar, realizar y distribuir un tipo de cine que no supusiera ninguna clase de relación o compromiso con el cine tradicional, aún así acudió con frecuencia a la mitología anterior. “Se trata, naturalmente de revisitaciones de la mitología hollywoodense desde un punto de vista irónico o desmitificador, pero, no obstante, acaban reconociendo implícitamente que Hollywood desempeñó un papel esencial en la producción de la mitología contemporánea” (Costa, 2008, p. 127).

Dos teóricos esenciales dentro de este periodo fueron Alain Bergala y Gilles Deleuze. El primero de ellos, en 1984, señaló que la clave principal de lo moderno es que “con la modernidad, el cine toma conciencia de que no está condenado a traducir una verdad que le es anterior, pero que puede ser el elemento de revelación o captura de una verdad que debe actualizar” (Montiel, 1999, p. 124).

El segundo estableció que la pregunta fundamental del cine moderno era: ¿Cuáles son las nuevas formas que trabajan la imagen, y los nuevos signos que invaden la pantalla? En su opinión “ahora el problema del espectador sería: ¿Qué es lo que hay para ver en la imagen? (y no ya: ¿Qué es lo que hay que ver en la imagen siguiente?). Es decir: la imagen-tiempo habría sustituido a la imagen-movimiento” (p. 125).

---

<sup>14</sup> Antonio Costa, en su libro *Saber ver el cine* (2008), data el inicio del cine moderno entre los años 1960 y 1962, fechas en las que se fundaron dos asociaciones, *New American Cinema Group* y *New York Film Makers Cooperative*, respectivamente.

Finalmente, la diferencia fundamental entre el cine clásico y el moderno es que “el cine clásico siempre es igual a sí mismo, mientras que el cine moderno siempre es distinto de sí mismo” (Zavala, 2005), y tendría las siguientes características:

- a) Carece de intriga de predestinación, por lo que no tiene necesariamente relación con el final.
- b) Entre los recursos visuales destaca el empleo del plano-secuencia, una gran profundidad de campo, y el uso de técnicas expresionistas, surrealistas o cualquier otra forma de ruptura de las convenciones del cine tradicional.
- c) El sonido tiene una función asincrónica o sinestésica, precede a la imagen o tiene total autonomía frente a ella.
- d) No respeta las convenciones de la lógica causal usando una edición expresionista.
- e) La puesta en escena precede al personaje teniendo autonomía o una total preeminencia sobre éste.
- f) Su construcción está sometida a una lógica anti-narrativa donde se tiende a sustituir la sucesión de tiempo cronológico por la fragmentación o la iteración extremas, y a alterar la estructura de naturaleza causal.
- g) Las estrategias intertextuales características de toda estética de ruptura son la parodia, con una naturaleza irónica, y la metaficción, que pone en evidencia las fronteras entre la realidad y las convenciones de toda representación.
- h) El final en el cine moderno es abierto, no se resuelven los conflictos por el rechazo a las convenciones epifánicas, es decir, a todo final que propone una respuesta definitiva a los enigmas que plantea la historia narrada.

La ideología se basa en un distanciamiento de las convenciones de la tradición narrativa, con una permanente ambigüedad moral de los personajes, una indeterminación del sentido último del relato, y una relativización del valor representacional de la película.



#### 2.1.4. Cine Postmoderno

Tras este cine de ruptura se llega a la década de los ochenta donde, según la historia cinematográfica, se inicia el cine postmoderno, en este periodo, además de los directores que se hicieron famosos con el cine moderno, surgieron numerosas productoras menores.

Algunas de ellas son Miramax Film Corp., Hyperion Pictures, Imagine Entertainment, Blue Sky Studios, Wild Brian Animation Studios, Summit Entertainment, Overbrook Entertainment, Walden Media, Sony Pictures Animation, Silverspace y Legendary Pictures, entre otras.

Es ya un lugar común definir la postmodernidad a partir de la propia dificultad que plantea su definición. Tanto sus defensores como sus detractores coinciden en subrayar su carácter ambiguo, multiforme e incluso contradictorio. Pero utilizan ciertos rasgos o emplean determinadas estrategias que son más evidentes en el caso del cine.

Pese a todo ello, no existe consenso alguno entre los estudiosos sobre qué sea el cine postmoderno, sin duda por el carácter eminentemente ecléctico, fragmentario y anti-sistematizador de la propia posmodernidad.

De hecho, no hay mucha bibliografía dedicada al cine y la postmodernidad, “la mayoría de los autores se limita a espigar características posmodernas en determinadas películas, sin abordar realmente la cuestión de definir y catalogar un cine posmoderno” (Verdú, 2009, p. 280)<sup>15</sup>.

Los aspectos temáticos o de fondo fueron los primeros en ser tratados desde una óptica postmoderna ya a comienzos de la década, mientras que lo que se conoce por estética postmoderna no surgiría más claramente hasta los años noventa. Una de las claves para definir la postmodernidad es definir el propio contexto social en el que se desarrolla<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> En 2009, la Universidad de Barcelona, en conmemoración del 25 aniversario de la creación del Centre d'Investigacions Film-Història, publica un libro con la contribución de reconocidos especialistas, entre ellos Daniel A. Verdú Schumann quien, en su capítulo “Hacia un cine histórico posmoderno. Las películas de (de)construcción histórica”, realiza una aproximación a la problemática sobre la definición del cine postmoderno.

<sup>16</sup> Inmaculada Gordillo, en su artículo *La fragmentación en el discurso audiovisual. El caso de Sin City* (Robert Rodríguez y Frank Miller, EE.UU., 2005) (2006), basándose en el estudio de la película seleccionada, realiza una contextualización de la sociedad en la que se desarrolla el cine postmoderno.

Se trata de un mundo dividido y disperso donde, a pesar de la globalización, los avances en los transportes y las redes que conectan el primer mundo, en todos los ámbitos es indudable la sensación de fragmentación.

En el terreno de la cultura este fenómeno no resulta ajeno, sobre todo en el campo audiovisual. Para la televisión es el riesgo discursivo más importante, el que le aporta coherencia; en el cine existe una tendencia a plasmar estructuras o contenidos totalmente fraccionados.

Como en el filme *Sin City* (Miller, Rodríguez & Tarantino, 2005) donde se utilizaron escenarios virtuales para unos actores que rodaron aislados en un espacio descontextualizado.

En la postmodernidad es importante la terminología de Ignatieff de cultura de los tres minutos<sup>17</sup>, quien considera que la atención se fija durante un corto lapso de tiempo, por lo que todo resulta comprimido; desde los discursos políticos que se convierten en breves frases impactantes a las descripciones del mundo que les rodea, pasando por los anuncios televisivos o el videoclip.

Esto conlleva un grado de superficialidad que desemboca en el pensamiento leve y en la cultura de lo instantáneo, así como la irrupción de la apariencia y de lo fragmentario, con predominio de lo ornamental y lo escenográfico. La crítica norteamericana subraya:

Las heterogeneidades y discontinuidades profundas de la obra de arte, que ya no se presenta de forma unificada u orgánica, sino prácticamente como un almacén de desperdicios o como un cuarto trastero para subsistemas disjuntos, impulsos de todo tipo y materiales en bruto dispuestos al azar. (Gordillo, 2006, p. 1)

Cualquier parcela del arte y de la sociedad se ve afectada por esta tendencia esquizoide que impregna muchos ámbitos artísticos. En relación al relato audiovisual, la heterogeneidad de materiales y el abandono de apretados ropajes clásicos que otorgaban a la acción un protagonismo esencial es un logro establecido al que se denomina antinarración.

---

<sup>17</sup> En 1989, el crítico Ignatieff utiliza dos conceptos que, según él, caracterizan al movimiento postmoderno, cultura de los tres minutos y cultura amnésica. No existe una trama o un argumento, solamente una secuencia de imágenes rápidas, impactos visuales, lo que produce una amnesia en el espectador, un aturdimiento.

Según los autores Casetti y di Chio<sup>18</sup>:

En esta modalidad de relato encontramos una situación narrativa nada orgánica, sino fragmentada y dispersa. Los personajes resultantes son múltiples, relacionados entre sí y con el ambiente mediante nexos débiles, y continuamente oscilantes entre el comportarse como protagonistas y el limitarse a los papeles secundarios. (p. 2)

Y continúan señalando que “el hilo que relaciona los acontecimientos entra en crisis: las relaciones causales y lógicas son sustituidas por simples yuxtaposiciones casuales” (p. 2).

Incluso filmes cercanos a la narrativa clásica, donde la acción es el eje central sobre el que se apoyan todos los demás elementos narrativos, recogen episodios exentos de antecedentes o desenlaces, por lo que se recurre de nuevo al fragmento como elemento vertebrador.

La disgregación es muy evidente dentro del relato audiovisual contemporáneo. Si se considera la evolución de las formas narrativas clásicas, hacia modos que van desde escrituras barrocas hasta las escrituras modernas, se observa una tendencia hacia la descomposición.

Tal vez el gusto por el fragmento en el campo audiovisual venga a partir del desarrollo y expansión del discurso televisivo. Hay que tener en cuenta que precisamente esta es una de las características esenciales sin la que no es posible entender este medio.

Esta fragmentación del discurso la ejerce la televisión con todo lo que toca; es, por decirlo así, su imagen de marca y la condición misma de lo que Omar Calabrese llama la era neobarroca. La televisión lleva este afán de fragmentación al paroxismo. (p. 2)

---

<sup>18</sup> Las palabras de Francesco Casetti y Federico di Chio están extraídas del artículo de Inmaculada Gordillo, para poder ampliar dicha información se puede consultar directamente el libro que ambos autores escribieron conjuntamente titulado *Cómo analizar un filme* (2007).

El concepto de cultura mosaico<sup>19</sup> que Moles utilizó en 1967 se relaciona con las reflexiones teóricas contemporáneas sobre la realidad fragmentaria. Casetti y di Chio afirman que la televisión pone a prueba la noción de texto, concluyendo que este medio:

No comunica mediante textos, unidades concluidas y analizables por separado, sino a través de un flujo continuo de imágenes y de sonidos, donde los confines entre un segmento y otro están cada vez menos marcados, mientras que, por el contrario, hay más menciones, referencias y cruces recíprocos. (p. 2)

A veces el contenido narrativo de un discurso está formado por un complejo entramado de pequeños microtextos que constituyen historias atómicas. El sentido del texto completo se resuelve por la articulación y vertebración de estas historias. Existen diferentes tipos de historias atómicas (pp. 3-4):

- a) Historias atómicas independientes. Su relación tiene que ver con algún elemento narrativo en común (un lugar, una temática...), pero su articulación es independiente. Cada una de ellas se desarrolla íntegramente antes de dar paso a la siguiente, y no existen elementos argumentales que las unifiquen.
- b) Historias atómicas relacionadas o enlaces: Películas compuestas de más de un elemento fragmentario que se presentan relacionándose de alguna manera. Pueden ser, (1) relacionadas por coordinación si no existen distinciones jerárquicas, las historias coexisten y se desarrollan entremezclándose; (2) relacionadas por subordinación si existe un elemento argumental principal a partir del cual puede entenderse la presencia de los demás fragmentos; y (3) organizadas en torno a un eje donde existe un hilo narrativo que va hilvanando el desarrollo de cada una de las historias, relacionándose con todas ellas y articulando sus límites.
- c) En abismo o estructura de cajas chinas. Los fragmentos se van desplegando unos dentro de otros, conteniéndose del mismo modo que una muñeca rusa.
- d) Estructura simétrica o espejular. Existe un momento central a partir del que se disponen, de forma simétrica, los distintos fragmentos desarrollados en un camino de ida y vuelta.

---

<sup>19</sup> En el libro *La comunicación y los mass media* (1975), Abraham Moles habla de la cultura mosaico como un aspecto extremo de la comunicación de masas donde se produce un espolvoreo de conocimientos superficiales y solo a través del ensayo-error se puede llegar a conocer el mundo en el que se vive.

Por lo tanto, como se ha podido analizar, la postmodernidad estaba caracterizada por la fragmentación del momento en un contexto marcado por las historias atómicas que conformaban el cine postmoderno.

Una vez establecido esto, ya se puede pasar a describir las características internas del propio cine, una serie de rasgos que surgen de la integración de los elementos tradicionales del cine clásico y algunos componentes específicos provenientes del proyecto moderno. Estas son (Zavala, 2005):

- a) El inicio en el cine postmoderno consiste en una superposición de estrategias de carácter narrativo y descriptivo. Una película puede ser considerada como postmoderna cuando su inicio contiene un simulacro de intriga de predestinación.
- b) La imagen tiene autonomía referencial, no pretende representar una realidad sino construir una realidad que sólo existe en el contexto de la película.
- c) El sonido cumple una función itinerante, puede ser alternativamente didáctica, asincrónica o sinestésica.
- d) La edición es itinerante, puede alternar o simular estrategias causales o expresionistas.
- e) La puesta en escena puede ser llamada fractal, es autónoma frente al personaje y no está sometida a la naturaleza de este.
- f) La estructura narrativa está organizada como un sistema de simulacros de narrativa y metanarrativa, cada secuencia tiene un sentido literal y también puede ser leída como una reflexión acerca de la película.
- g) La lógica es lúdica y fragmentaria, alterna fragmentos de diversos géneros y estilos.
- h) La naturaleza intertextual adopta estrategias como metalepsis y metaparodia, parodias simultáneas a más de un género o estilo y yuxtaposición de niveles narrativos.
- i) El final suele contener un simulacro de epifanía, por lo que puede ser considerado como virtual.

- j) La ideología que subyace en el cine postmoderno se deriva de una estética de la incertidumbre, construida a partir de un sistema de paradojas.

Además de estas características que ofrece Lauro Zavala sobre el cine postmoderno hay otros autores como Antonio Costa que, con su libro *Saber ver el cine*, también han aportado con sus propias ideas.

Al teórico Antonio Costa, más que las características de este periodo, le interesó analizar las diversas etapas por las que pasa la renovación del cine americano hasta llegar al postmoderno. Estas son:

- a) Revisión ideológica y estética de los géneros clásicos de Hollywood. Esta operación se inició a finales de los años setenta con películas como, por ejemplo, *Grupo salvaje* (Peckinpah, 1969), que abrieron el camino de la renovación del western.
- b) Puesta al día de la iconografía de los géneros tradicionales. El género que sufrió más revisitaciones y modernizaciones fue el cine negro.
- c) Mezcla de géneros e integración de la tecnología. En el pasado, algunos géneros no se presentaban en su estado puro sino que, como el melodrama, se entrecruzaban con otros géneros, como el western o cine negro.

En este periodo este hecho se radicaliza, las fronteras entre los géneros se hacen menos precisas y se dan los supergéneros<sup>20</sup> que incluyen características de los géneros clásicos.

Ejemplos de ello son el cine catastrófico y la nueva ciencia ficción. El cine americano mantiene viva la tradición de los géneros, aunque sea en forma de mezcla, desarrollando relaciones de continuidad con su historia y con sus mitos.

Según el autor, lo que ahora parece darse es una nueva relación con la tradición y, por eso, existen diferentes teóricos que cuestionan la denominación que se atribuye a este tipo de cine.

---

<sup>20</sup> Joan Marimón, en su libro *El montaje cinematográfico: del guión a la pantalla* (2014), detalla algunos de estos supergéneros, entre los cuales se pueden encontrar el thriller; el terror, fantástico oscuro y ciencia ficción; el fantástico blanco; entre otros.

Es probable que, tras estas líneas de tendencia, alguien pueda ver la configuración de una especie de neoclasicismo, pero quizá podrían resumirse mejor con un término también propio de la crítica de arte, el manierismo (o “súper-manierismo”, como dicen algunos), no sólo por la importancia que adquieren los modelos de referencia del cine clásico –a través de diversas operaciones como los *remakes*, las reescrituras o las revisitaciones–, sino también por los frecuentes casos de contaminación entre modelos que se producen. (Costa, 2008, p. 143)

Esta investigación ha querido dejar para el final la opinión de este autor porque anticipa otras denominaciones que se van a ver a continuación sobre el cine además de la clasificación que lo divide en clásico, moderno y postmoderno.

Con la cita de Antonio Costa se menciona por primera vez, en esta investigación, el concepto de manierismo, pero será Jesús González Requena el que mejor utilice este término a la hora de describir el periodo que hasta ahora se ha denominado como moderno, además de utilizar una nueva nomenclatura para el cine postmoderno que pasará a llamarse como postclásico.

Pero antes de entrar en la clasificación del autor, es necesario introducir aquí una nueva denominación que se hizo de una parte del cine postmoderno, el cine histórico postmoderno, e incluir una tabla en la que se sintetizen las similitudes y diferencias entre los tres tipos de cine vistos con anterioridad.

### **2.1.5. Cine Histórico Postmoderno**

Esta es la denominación que algunos autores realizan sobre una parte concreta del cine postmoderno, en concreto, Rosenstone y, posteriormente, David A. Verdú Schumann<sup>21</sup>.

David A. Verdú Schumann considera que sus principales características son el papel del sentimiento, la fragmentación y el collage, el relativismo, el gusto por la deconstrucción, la ruptura de la linealidad, y la prevalencia del juego de la memoria en vez de la reconstrucción del hecho histórico.

---

<sup>21</sup> David A. Verdú Schumann, en el capítulo “Hacia un cine histórico posmoderno. Las películas de (de)construcción histórica” del libro *Historia & Cinema: 25 aniversario del Centre d'investigacions Film-Història*, dice estar de acuerdo con Rosenstone en la existencia de un cine histórico postmoderno.

Sin embargo, Rosenstone decía que su objetivo principal:

No es explicarlo todo, sino señalar algunos hechos, establecer un diálogo sobre el pasado o explicar por qué la historia tiene un sentido en el presente (...). Casi nunca pretenden tener la última palabra sobre el tema que tratan; más bien suelen proponernos que reflexionemos sobre la importancia de algún hecho o tema ignorado por la historia escrita. (Verdú, 2009, p. 287)

Rosenstone habla de cine histórico postmoderno únicamente en películas experimentales, pero David A. Verdú Schumann considera que se puede exportar perfectamente al cine comercial, no son documentales sino, por el contrario, obras de ficción. Por tanto, no son películas pertenecientes al género histórico en su sentido más convencional, es decir, no son películas de reconstrucción histórica, sino que encajarían más bien en las categorías de los filmes de ficción histórica.

Se trata de obras comerciales dirigidas al gran público. Las películas a partir de las cuales el autor ha esbozado su propuesta de un cine histórico postmoderno también critican o cuestionan, como los documentales que propone Rosenstone, las visiones asentadas por la historiografía oficial, proponiendo en su lugar versiones alternativas, a menudo incluso abiertamente subversivas, a las mismas.

Según David A. Verdú Schumann, los creadores de estas películas apelan tanto a las emociones como a los intelectos de los espectadores.

Subvierten los modelos narrativos tradicionales; rompen la linealidad temporal proponiendo lecturas cíclicas o circulares del tiempo; integran la realidad en sus propuestas de ficción a través de la inclusión de fotografías reales o grabaciones documentales; cuestionan los principios sobre los que se sostienen las disputas étnicas o raciales; emplean referencias a otras películas u obras; e incluso hacen uso, en ocasiones, de arriesgados dispositivos de distanciamiento brechtianos. Todo ello con el fin de, como afirma Rosenstone, interrogar(se) permanentemente acerca del pasado para aspirar a comprenderlo. (p. 291)

Tan importante es para ellos, tanto para Rosenstone como para David A. Verdú Schumann, el cine histórico postmoderno como para considerarlo una cuarta categoría a tener en cuenta, además de las ya mencionadas anteriormente.



### 2.1.6. Características del cine Clásico, Moderno y Postmoderno

Para concluir con el análisis de estos tres tipos de cine se incluyen dos tablas (ver Tablas 1 y 2) en las que se comparan las características propias de cada uno de ellos y que, de esta forma, facilitan la comprensión al lector de esta investigación.

Tabla 1

#### *Elementos distintivos de las tendencias semióticas*

	<b>Clásico</b>	<b>Moderno</b>	<b>Posmoderno</b>
<b>Inicio</b>	Narración (de Plano General a Primer Plano)	Descripción (de Primer Plano a Plano General)	Simultaneidad de narración y descripción
	Intriga de Predestinación	Ausencia de Intriga de Predestinación	Simulacro de Intriga de Predestinación
<b>Imagen</b>	Representacional Realista	Plano-Secuencia Profundidad de Campo	Autonomía Referencial
<b>Sonido</b>	Función Didáctica: acompaña a la imagen	Función Asincrónica o Sinestésica: precede a la imagen	Función Itinerante: alternativamente didáctica, asincrónica o sinestésica
<b>Edición</b>	Causal	Expresionista	Itinerante
<b>Escena</b>	El espacio acompaña al personaje	El espacio precede al personaje	Espacio fractal, autónomo frente al personaje
<b>Narrativa</b>	Secuencial Mitológica Modal	Anti-narrativa	Simulacros de narrativa y metanarrativa
<b>Género</b>	Fórmulas genéricas	El director precede al género	Itinerante, lúdico, fragmentario
<b>Intertextos</b>	Implícitos	Pretextuales Parodia Metaficción	Architextuales Metaparodia Metalepsis
<b>Ideología</b>	Anagnórisis Teleología Causalidad Espectacularidad	Distanciamiento de las convenciones y de la tradición (Anti-representación)	Incertidumbre Paradojas Simulacros de lo clásico y moderno
	Presupone la existencia de una realidad representada	Relativización del valor representacional de la película	Autonomía de la película con sus condiciones de posibilidad
<b>Final</b>	Epifánico: una verdad resuelve todos los enigmas	Abierto: neutralización de la resolución	Virtual: simulacro de epifanía

*Nota.* Adaptado de “Cine Clásico, Moderno y Posmoderno” por L. Zavala, 2005, *Razón y Palabra*, 46. Copyright 2005 por Proyecto Internet del ITESM Campus Estado de México.

Tabla 2

*Elementos narrativos del cuento Clásico, Moderno y Posmoderno*

	<b>Clásico</b>	<b>Moderno</b>	<b>Posmoderno</b>
<b>Inicio</b>	Narrativo	Descriptivo	Simultáneo
<b>Tiempo</b>	Secuencial	Espacializado	Fragmentario
<b>Espacio</b>	Verosímil	Anamórfico	Virtual
<b>Narrador</b>	Omnisciente	Irónico	Auto-irónico
<b>Personajes</b>	Arquetípicos	Conflictivos	Paródicos
<b>Lenguaje</b>	Literal	Estilizado	Lúdico
<b>Género</b>	Realista	Anti-realista	Híbrido
<b>Intertexto</b>	Implícito	Explicito	Carnavalesco
<b>Final</b>	Epifánico	Abierto	Simulacro

*Nota.* De *Minificción Contemporánea. La Ficción Ultracorta y la Literatura Posmoderna* (p. 18) por L. Zavala, 2011, México: Universidad Autónoma de Guanajuato. Copyright 2011 por Lauro Zavala.

La Tabla 1 está elaborada a partir de las características que se pudieron extraer del campo de la semiótica, mientras que la Tabla 2, aún siendo del mismo autor, toma como referencia los elementos narrativos.

### 2.1.7. El relato Clásico, Manierista y Postclásico

La división realizada por Jesús González Requena<sup>22</sup> coincide con la anterior en el periodo de tiempo establecido para la aparición de cada uno de los tipos de relato pero tiene dos rasgos diferenciadores esenciales.

El primero de ellos es que, a pesar de coincidir con las características vistas anteriormente, se basa en el modo de construcción del relato para su estudio y, por eso, a continuación no se va a hablar de tipologías de cine sino de relatos. Y el segundo es que el ámbito de estudio escogido para llevar a cabo su análisis es desde el psicoanálisis y la antropología.

<sup>22</sup> El autor realiza un análisis textual simultáneo, en su libro *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006), utilizando como base la antropología y el psicoanálisis, en las películas *La diligencia* (Ford, 1939), *Vértigo* (Hitchcock, 1958) y *El silencio de los corderos* (Demme, 1991) con el fin de comparar las tres formas del relato y las diferencias existentes entre ellos.

Estos son de hecho los motivos para que en esta investigación se haya incorporado como un sub-apartado independiente la división que realiza el autor, ya que uno de los campos de análisis escogido pertenece a la misma disciplina que utiliza el presente estudio, la psicología.

### *Relato Clásico*

El relato clásico tiene su hegemonía en las décadas de los veinte a los cuarenta, y sus características más importantes, según el autor, son las siguientes:

- a) El relato clásico utiliza para su construcción relatos míticos.
- b) La puesta en escena del Hollywood clásico, aún cuando asumió las reglas básicas del efecto diegético, en ningún caso convirtió la exigencia de continuidad en el valor absoluto.
- c) La enunciación hace suya la posición del narrador mítico, la cámara escoge siempre el lugar desde el que esas palabras y actos confiesan su sentido, una posición tercera.
- d) Tiene cuatro figuras nucleares unidas por una tarea: el destinador, el héroe, el objeto de deseo y el antagonista.
- e) La necesidad simbólica del acto caracteriza al héroe como función nuclear del relato clásico.
- f) La clausura constituye un dato esencial en el filme clásico, tanto si es un final triste como si es un final feliz es reconocido como el final necesario.
- g) Los momentos nucleares del relato pueden reconocerse porque se deniega la mirada al espectador, por ello, el espacio fuera de campo y la elipsis temporal constituyen dos de sus herramientas esenciales.
- h) En el relato clásico se dan las fórmulas genéricas, se trata de géneros realistas como el western, el relato de aventuras o el policiaco, junto con el melodrama y la comedia.

- i) En cada uno de estos géneros el destinador es reconocido por su claridad encomendando una tarea al héroe que resuelve con un triunfo consiguiendo así el reconocimiento social y, por tanto, la consecución del objeto de deseo, la dama que destaca por su sinceridad y pureza.
- j) El encuentro sexual se produce tras la consecución del objeto de deseo en un espacio off, fuera de la mirada del espectador, al tratarse de un momento nuclear.
- k) La tarea es simbólica al estar enmarcada precisamente en un relato simbólico.
- l) El espectador es testigo del relato como sujeto inconsciente que se deja llevar y guiar por lo que se encuentra representado en el filme.

### *Relato Manierista*

Antes de entrar a analizar las características que se extraen de este tipo de relato, es necesario poner en antecedentes sobre el significado de la denominación manierista, ya que es la que más se aleja de la clasificación tradicional vista con anterioridad.

El manierismo es un estilo artístico que predominó en Italia desde el final del Alto Renacimiento (1530) hasta los comienzos del periodo Barroco, hacia el año 1600. Se trataba de una reacción anticlásica que cuestionaba la validez del ideal de belleza defendido en el Alto Renacimiento<sup>23</sup>.

En resumen, el manierismo fue uno de los movimientos intermedios en el cual los artistas, aún siguiendo las técnicas y los conocimientos de los pintores clásicos, empezaron a introducir variaciones en el tema de sus obras o en su forma de pintar que los iba alejando del Clasicismo hasta culminar con el Barroco.

Este tipo de relato se empezó a dar en la década de los cincuenta, periodo de transición, para asentarse en las décadas de los sesenta y setenta. Sus características fundamentales, según el autor, son las siguientes:

---

<sup>23</sup> Para profundizar más acerca del concepto de manierismo y el periodo que abarca se puede acudir al libro de Arnold Hauser titulado *El manierismo: la crisis del renacimiento y los orígenes del arte moderno* (1965).

- a) Se abandona la posición tercera de la cámara porque el sentido del acto comienza a tornarse dudoso. La cámara se ubicará allí donde más se acentúe la ambigüedad del acto y no donde se muestre la densidad de su sentido.
- b) El héroe se diluye en ese juego de representaciones. El poder del héroe y todo el acto heroico está debilitado. El héroe de los relatos manieristas dudará ante su objetivo o no conseguirá alcanzarlo.
- c) La debilidad del héroe está en relación directa con la creciente incertidumbre que afecta al destinador y la tarea que le otorga, que se vuelve sospechosa. Hay una clara debilitación en la estructura del eje de la donación que marcaba la dimensión moral del acto del héroe.

Debido a ello, el héroe se verá ahora atrapado por el eje de la carencia y comenzará a actuar sin seguir una ley a la hora de conseguir este objetivo, lo que le hará perder su dimensión heroica para convertirse en un sujeto lleno de dudas y contradicciones.

- d) Y como no hay consecución del acto, de la tarea, no hay final posible, la clausura es abierta en el relato manierista.
- e) Los demás personajes aparecerán también de una forma mucho más vaga, la ambigüedad y el engaño serán los que manden, y nada ni nadie será lo que parece.
- f) Los procedimientos para crear la ambigüedad son diversos como la utilización de planos subjetivos, la representación de sueños o ensoñaciones, o la utilización de efectos visuales.
- g) La historia deja de ser importante para serlo más la forma en que es mostrada, priman los efectos de la escritura del propio autor sobre la narración.
- h) A pesar de la intensificación de la temática erótica desaparecerá toda construcción simbólica del encuentro sexual, hay una ausencia del acto. El objeto de deseo se torna así en un espejismo imposible de alcanzar.
- i) En el cine manierista, el trabajo de la representación (puesta en escena, montaje y escenografía) se configura de manera autónoma con respecto al orden semántico de un relato que ha perdido su espesor simbólico.

- j) El espectador se desplaza del sujeto inconsciente al sujeto de la mirada. El acto de escritura se esboza desplazando al acto narrativo de la posición hegemónica que detentara en el relato clásico.
- k) El relato manierista destaca por su creciente complejidad psicológica que constituye el reverso de la debilitación del acto narrativo.

### *Relato Postclásico*

Este tipo de relato comienza en la década de los ochenta y, al igual que el relato manierista, también ha variado su denominación con respecto a la clasificación anterior. En este caso se le denomina postclásico por ser, según el autor, el cine que supone una ruptura real con lo clásico, al menos en la inversión absoluta de todas sus características, estas son:

- a) El relato postclásico es igual de potente que el relato clásico pero está vacío de todo orden simbólico.
- b) Se produce una inversión siniestra de la figura del destinador, que ya no es la encarnación de la ley sino el agente que conduce a su aniquilación.
- c) La cámara se emplaza siempre allí donde la pulsión visual alcanza su paroxismo, para ello, se da un uso masivo del plano subjetivo.
- d) Ninguna clausura es concebible en el relato postclásico porque nada estructura la pulsión que la reina, nada determina su final.
- e) En la búsqueda de la pulsión visual, el acto sexual se muestra explícito con una mujer convertida en puro objeto de deseo.
- f) El espectador se convierte en el sujeto al cual va destinada esa pulsión.
- g) Al igual que el destinador es siniestro, también lo es la tarea que le otorga, el héroe se ha convertido en un auténtico psicópata.

### 2.1.8. Características de relato Clásico, Manierista y Postclásico

Tras introducir la teoría que define a cada uno de los tres tipos de relato, al igual que se ha hecho con la anterior clasificación, se va a incluir una tabla donde se puedan comparar de forma más clara las características que se extraen de cada uno de ellos en función de lo establecido por el propio autor, Jesús González Requena (ver Tabla 3).

Tabla 3

*Elementos distintivos del relato Clásico, Manierista y Postclásico*

	<b>Clásico</b>	<b>Manierista</b>	<b>Postclásico</b>
<b>Relato</b>	Simbólico	Psicológico	Vacíos de orden simbólico
<b>Héroe</b>	Triunfador	Ausente	Psicópata
<b>Destinador</b>	Claro	Dudoso	Siniestro
<b>Tarea</b>	Simbólica	Sospechosa	Siniestra
<b>Objeto de deseo</b>	Pureza de la mujer	Mujer como espejismo	Mujer como objeto sexual
<b>Acto Sexual</b>	Espacio off	Ausencia del acto	Explícito
<b>Momentos nucleares</b>	Espacio off	Tercera persona	Plano subjetivo
<b>Cámara</b>	Posición tercera	Posición tercera y movimientos autónomos	Exceso de planos subjetivos
<b>Espectador</b>	Sujeto inconsciente	Sujeto de la mirada	Sujeto de la pulsión sexual
<b>Final</b>	Cerrado y normalmente feliz	Abierto	Sin clausura

*Nota.* Elaboración del autor.

Una vez concluido este apartado se puede dar por finalizada la elaboración de la evolución histórica del cine con la taxonomización de algunas de las diferentes tipologías existentes. Como resumen final se puede aclarar que dichas taxonomías no difieren tanto las unas de las otras, al menos en lo referente a los periodos en los que se enmarcan.

Simplemente, algunos autores, que parecen estar de acuerdo con las características que los estudios semióticos aportan, van más allá buscando nuevas denominaciones (como cine histórico postmoderno, manierista, y postclásico) que consideran más adecuadas, o eligiendo un ámbito de estudio diferente (como la psicología y la antropología).

## **2.2. Género, tema y argumento en relación con el héroe: concepción del espectador**

Los géneros y argumentos cinematográficos datan su origen en la literatura y son “una forma peculiar, singular, última, de recrear las semillas inmortales que la evolución de la dramaturgia ha ido encadenando y multiplicando” (Balló & Pérez, 2007, p. 11)<sup>24</sup>.

Los argumentos cinematográficos son originales porque utilizan un modo diferente de narrar por medio de una puesta en escena que rememora las temáticas de modelos narrativos anteriores.

El héroe, en tanto que personaje, y sus acciones forman parte de la historia del texto narrativo, de la trama cinematográfica, y la conjunción de ambos, con sus patrones estereotipados, evocan algunas de las mejores obras del pasado, lo que se ha denominado como temas universales.

Estos conceptos que parecen estar claramente delimitados, a menudo, son empleados indistintamente de manera errónea, lo que hace necesaria la inclusión de este apartado destinado a conceptualizar y diferenciar entre cada uno de ellos.

### **2.2.1. El espectador y el género**

Los géneros literarios, según se afirma en diversos libros de historia, sirven como base temática y estructural de los géneros cinematográficos que parten de la literatura con la *Poética* de Aristóteles del periodo clásico, que dividía a las obras en dramas y comedias.

“¿Quedan fijos los géneros? Es de suponer que no. Cuando aparecen nuevas obras, nuestras categorías se desplazan” (Welleck & Warren, 2009, p. 272)<sup>25</sup>. Los géneros no permanecen estáticos, sino que cuando aparecen nuevas obras que no se encuentran dentro de los parámetros establecidos, estos se modifican.

---

<sup>24</sup> Jordi Balló y Xavier Pérez, en su libro *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine* (2007), hacen una revisión de los temas universales, su origen y las diferentes películas que se enmarcan dentro de ellos, convirtiéndose en uno de los grandes manuales de referencia.

<sup>25</sup> René Welleck y Austin Warren, en su libro *Teoría literaria*, establecen tres géneros como los más frecuentes: poesía, ficción y teatro.



De hecho, ya en la época de Platón y Aristóteles, se amplía la división a tres géneros mayores: poesía lírica, poesía épica o novela, y el drama. La segmentación en tres categorías se refuerza con los estudios de diversos autores, lo único que varía es su denominación como, por ejemplo, con la división de María Edmée<sup>26</sup> en épico, lírico y dramático; o Alicia Correa y Arturo Orozco quienes dicen que “podemos generalizar y aceptar la existencia de los géneros *poético*, *narrativo* y *dramático*” (Correa & Orozco, 1996, p. 47)<sup>27</sup>.

Posteriormente, en el periodo neoclásico, se asienta el concepto de hibridación, con la tragicomedia, aunque ya había comenzado con los postulados de Horacio<sup>28</sup> en los que ponía límites a los derechos de los poetas a la hora de mezclar géneros.

En el proceso de definir el género surgen dos posturas enfrentadas, los que abogan porque una definición es posible, y los que critican fuertemente los intentos de conceptualización y clasificación.

En esta dicotomía se encuentran Todorov<sup>29</sup>, quien critica la noción de género apoyándose en que la pretensión de un texto literario es precisamente diferenciarse de los demás, y Erick Donald Hirsch, Jr., quien reintroduce la noción de género en el proceso de lectura.

Los detalles de significado que entiende el intérprete están en gran manera determinados y constituidos por sus expectativas relativas al significado y dichas expectativas provienen de la concepción que tiene el intérprete del tipo de significado que está siendo expresado. (Hirsch, 1967, p. 72)

---

<sup>26</sup> En la obra *La Literatura Universal a través de Autores Selectos* (2010), María Edmée define cada uno de los géneros que ella propone (épico, lírico y dramático).

<sup>27</sup> Alicia Correa y Arturo Orozco, en su obra *Literatura universal* (2004), hacen las siguientes consideraciones sobre los géneros, (1) anteriormente al género poético pertenecían las obras escritas en verso; (2) al género narrativo pertenecen las obras escritas en prosa; y (3) al género dramático pertenecen las obras escritas para ser representadas.

<sup>28</sup> Horacio, en su *Arte poético* o *Epístola a los Pisones*, intenta establecer un modelo genérico en el que aboga porque la creación parte de la imitación de una obra original.

<sup>29</sup> Todorov, en *Introducción a la literatura fantástica* (2003), realiza una gran aportación en la conceptualización del fantástico literario, descartando que la literatura fantástica pueda ser considerada como un género.

El concepto de expectativa lo reutiliza Sánchez Noriega en relación con la clasificación de los géneros cinematográficos ya que, según él, se originan por las expectativas que el público tiene sobre lo que espera encontrar en la historia.

El público se convierte de esta forma en uno de los componentes esenciales a la hora de delimitar los diferentes géneros, que son definidos por la industria pero tienen que ser reconocidos por el espectador.

Un género puede ser estudiado, como un lenguaje, como un sistema formalizado de signos cuyas reglas han sido asimiladas, conscientemente o no, a través del consenso cultural. Nuestro conocimiento compartido de las reglas de cualquier género cinematográfico nos permite comprender y evaluar los filmes genéricos individuales, al igual que nuestro conocimiento compartido de la gramática inglesa nos capacita para escribir e interpretar frases en esta lengua. (Schatz, 1981, p. 19)

En esta misma línea continúa Casetti cuando afirma que existe un acuerdo de fondo que une al que realiza un filme con quien lo contempla, por tanto, “el género es ese conjunto de reglas compartidas que permite al primero utilizar formas comunicativas establecidas y al segundo un sistema propio de expectativas” (Casetti, 2005, p. 304).

De esta forma, el género se convierte en un elemento más a tener en cuenta a la hora de planificar las campañas comerciales de las películas, pues aseguran un cierto público que posee unas convenciones y expectativas sobre lo que el género les ofrece.

Los filmes de género son películas producidas después de que un género se haya reconocido popularmente y consagrado a través de la sustantivación, durante un periodo limitado en que tanto el material como las estructuras textuales que comparten las películas inducen al espectador a interpretarlas no como entidades autónomas, sino de acuerdo con unas expectativas genéricas y en contra de otras reglas genéricas. (Altman, 2000, p. 85)

Como se establece en el ámbito académico, para que un género sea reconocido por el público entran en juego dos instancias, el campo semántico y el sintáctico. El campo sintáctico se relaciona con la sustantivación mencionada por Altman debido a que se necesita establecer un nombre que describa al género en rasgos generales, aceptados y compartidos.

El campo semántico, por contra, hace referencia al conjunto de elementos fácilmente reconocibles y compartidos por cada uno de los géneros, tales como las tramas, escenas y personajes.

Con respecto a los géneros cinematográficos, queda en evidencia la polivalencia del concepto, que es un término con múltiples significados, entre los que, según Altman (2000, p. 35), se pueden identificar (1) el esquema básico para la producción; (2) la estructura para la construcción de las películas; (3) la etiqueta para distribuidores y exhibidores; y (4) el contrato con el público.

Acorde con la importancia del público y la polivalencia del concepto se encuentra la opinión de Tom Ryall:

La imagen primordial en la crítica de los géneros es el triángulo compuesto por artista-película-público. Los géneros se pueden definir como patrones/formas/estilos/estructuras que trascienden a las propias películas y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador. (Neale, 1980, p. 7)

Otro juicio que gira alrededor de la multiplicidad de elementos que engloban los géneros lo establece William H. Phillips (2009, p. 226) cuando dice que los géneros son grupos comúnmente reconocidos de películas de ficción que comparten escenarios, sujetos o eventos y algunas veces técnicas.

Para finalizar, Sánchez Noriega explica que las películas se agrupan en un género porque contienen una misma estructura<sup>30</sup> y propone una clasificación en tres bloques, (1) géneros canónicos, que son géneros mayores donde el criterio principal son las expectativas que crean en el público y que, en ocasiones, debido a que carece de límites precisos, requiere de alguna especialización, género menor, subgénero o ciclo; (2) géneros híbridos, obras que participan simultáneamente de más de uno de los géneros canónicos; e (3) intergéneros, películas con identidad pero que pueden pertenecer a uno o más géneros canónicos (ver Apéndice A).

---

<sup>30</sup> Sánchez Noriega, en su libro *Historia del Cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (2002), establece una serie de categorías con las que se puede clasificar una película, tales como el soporte, formato, duración, objetivo, estética, tipo de producción, estructura, clasificación por edades, entre otras.

### 2.2.2. El argumento y el motivo

“El cine no puede sino ser hijo de la tradición literaria. Del mismo modo que en cuanto representación es hijo del teatro” (Sánchez, 2001, p. 66). Históricamente, su origen está estrechamente ligado a la aparición de la figura del guionista (encargado de la parte literaria), entre los que destacaron Thomas Harper Ince que junto con Griffith fueron los primeros creadores de filmes y los padres de los principios fundamentales de la dramaturgia cinematográfica.

A nivel general, Joseph T. Shipley define el argumento como “la estructura de incidentes simples o complejos sobre los cuales se arman la narración o el drama” (García, 2003, p. 142)<sup>31</sup>. En su concepción literaria, sin embargo, se entiende que:

Por argumento no debe entenderse lo argumental en general, como polo opuesto a la estructura formal de la obra, es decir, no todo lo que la naturaleza ofrece a la literatura como materia prima, sino como una fábula tejida por los componentes de la acción y prefijada ya fuera de la literatura, una “trama” que llega al escritor en forma de experiencia, visión, informe, acontecimiento o tradición a través del mito y de la religión, o como acontecimiento histórico, ofreciéndole un estímulo para su adaptación literaria. Sus contornos fijos diferencian al *argumento* tanto del problema o *tema* más abstracto y en cierto modo vacío de argumento. (Frenzel, 1976, p. vii)<sup>32</sup>

De esta definición surge un nuevo concepto, el tema, que se ha considerado como sinónimo de argumento por numerosos teóricos pero que, en realidad, sirve “para identificar las figuras míticas e históricas definidas por rasgos de carácter inconfundible (por ejemplo, Fausto y Don Juan) o por situaciones arquetípicas inevitablemente asociadas a ellas (por ejemplo, Edipo y Antígona)” (Ziolkowski, 1980, p. 23).

---

<sup>31</sup> Jesús García Jiménez, en su libro *Narrativa audiovisual* (2003), aborda el estudio del sistema y del proceso del relato audiovisual, entre los que se encuentra la conceptualización y el origen del argumento cinematográfico.

<sup>32</sup> Elizabeth Frenzel, tratadista y estudiosa de la literatura comparada, en sus conocidos diccionarios de argumentos y motivos de la literatura universal, considera al mito como uno de los factores constituyentes de lo que entiende por argumento.

De la revisión de las diferentes definiciones que se realizan se observa que las fronteras entre argumento y tema no están suficientemente marcadas y estriban en una cuestión de grado, de lo concreto a lo más abstracto, respectivamente.

En síntesis, el tema englobaría dos términos diferentes, tanto al argumento como al motivo, ambos elementos temáticos dentro de la obra, ya sea esta literaria o cinematográfica. Por motivo se entiende “al componente elemental de un argumento, capaz de germinar y ser combinado: una cadena o un complejo de motivos forman un argumento” (Frenzel, 1976, p. vii).

Un argumento no estaría conformado entonces por un solo motivo (ver Figura 1) sino que “un elemento temático puede funcionar en una obra como motivo principal, en otra como motivo secundario de apoyo y en una tercera exclusivamente como rasgo ornamental” (Frenzel, 1980, p. 8).

Figura 1

*Estructura temática. Argumento y motivos*

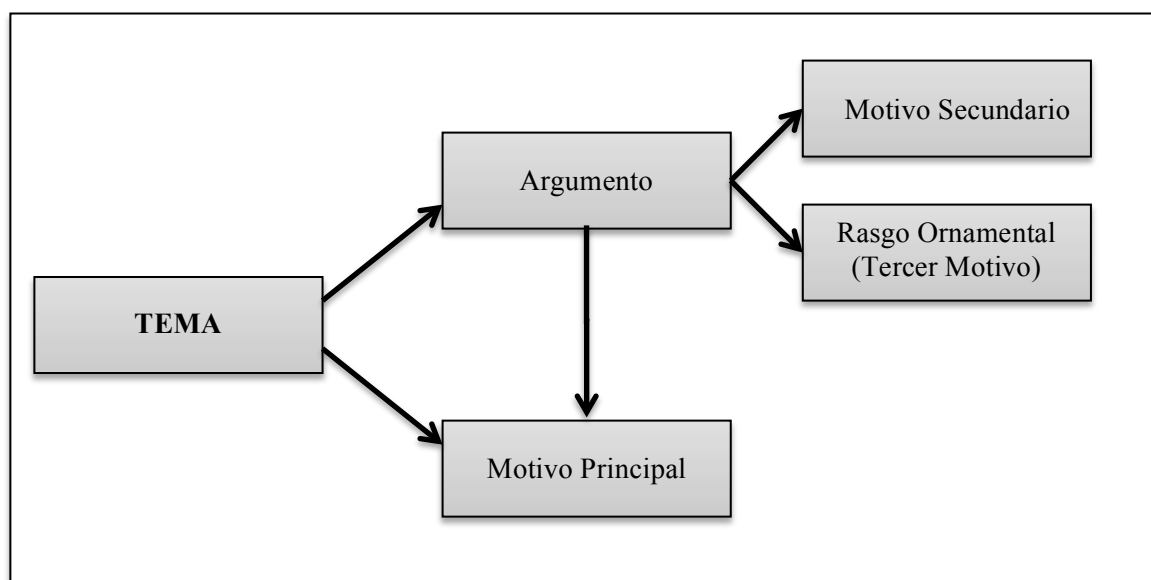


Figura 1. Elaboración del autor.

El tema literario encontraría su reflejo en la trama cinematográfica que es “el conjunto de acontecimientos vinculados, que preceden al desenlace de una obra narrativa o dramática” (García, 2003, p. 152).

Independientemente de su concepción, literaria o cinematográfica, existe una divergencia entre el qué, tema o trama, y el cómo se cuenta, argumento. Esta dicotomía ha recibido diferentes designaciones (ver Tabla 4), que han ido variando en función del ámbito de estudio, pero centradas en una misma idea.

Tabla 4

*Designaciones más empleadas del qué y el cómo*

	QUÉ	CÓMO
<b>Aristóteles</b>	Suceso	Fábula ( <i>mythós</i> )
<b>Formalismo</b>	Trama	Argumento ( <i>sjuzet</i> )
<b>Crítica anglosajona</b>	<i>Story</i>	<i>Plot</i>
<b><i>Nouvelle critique</i></b>	<i>Récit raconté</i>	<i>Récit racontant</i>
<b>Narratología</b>	Historia	Discurso

*Nota.* De “Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, I” por C. Molina, 2006, *Per Abbat. Boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 1, p. 42. Copyright 2006 por ETC Libros.

Tomando como referencia la nomenclatura utilizada por la narratología<sup>33</sup> se contemplan dos niveles de análisis “lo narrado (la historia) y el modo de narrarlo (el discurso)” (García, 2006, p. 8), el plano del contenido y el plano de la expresión (ver Figura 2).

Según Seymour Chatman, cada uno de estos planos se subdivide en forma y sustancia. La sustancia de la expresión se representa por la naturaleza material de los elementos lingüísticos, mientras que la sustancia del contenido es “la totalidad de los pensamientos y emociones comunes a la humanidad independientemente de la lengua que hable” (Lyons, 1986, p. 56). Por tanto, la manifestación de la sustancia de la expresión puede ser verbal, cinematográfica, etc., y la sustancia del contenido viene necesariamente filtrada por los códigos culturales del autor.

<sup>33</sup> La narratología distingue entre historia y discurso, los dos autores que utilizan esta misma nomenclatura son Todorov y Seymour Chatman quien, en su libro *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine* (1990), establece un diagrama del texto narrativo o narración.

En cuanto a la forma, cómo divide cada lengua esas experiencias mentales daría lugar a la forma del contenido y cómo ordena los diferentes elementos lingüísticos, a la forma de la expresión. En el primer caso, la división que cada lengua puede hacer es en sucesos, acontecimientos o acciones, y existentes, personajes o escenarios; mientras que en el segundo, la estructura u ordenación depende directamente de las posibilidades que ofrezca la manifestación escogida como sustancia de la expresión.

Figura 2

*Diagrama del texto narrativo según la narratología*

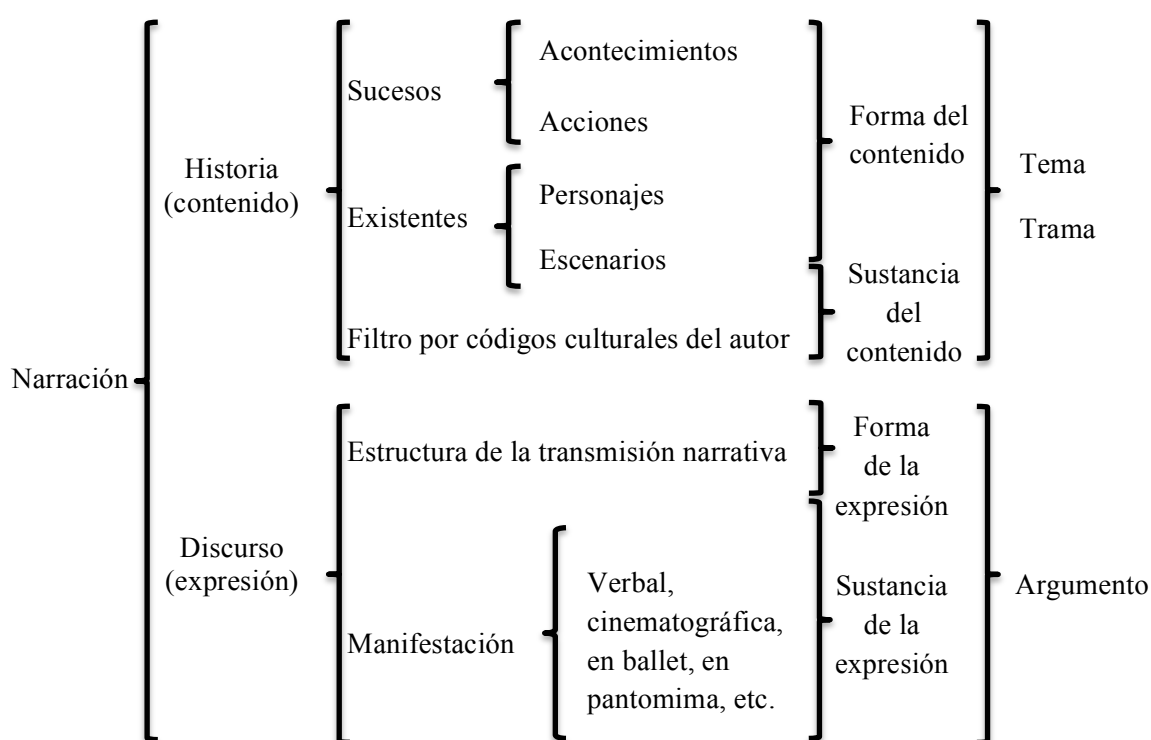


Figura 2. Adaptado de *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine* (p. 27) por S. Chatman, 1990, Madrid: Taurus Humanidades. Copyright 1990 por Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

Por tanto, y ligando dos de las designaciones más empleadas del qué y el cómo (formalismo y narratología), tema o trama son sinónimos de historia, mientras que el argumento sería el equivalente del discurso.

En definitiva, el argumento “es el efecto retórico y pragmático del discurso audiovisual. Revela en acción tanto la consistencia de la prueba racional (argumentación), como la eficacia de la fuerza persuasiva (verosimilitud del contenido de la historia y complicidad constructiva del lector)” (García, 2003, p. 152).

### **2.2.3. Temas universales: los héroes literarios en el cine**

En los siguientes epígrafes se hace un análisis de cada uno de los temas universales, cuyo origen se asocia con algunos de los grandes clásicos literarios, que destacan por estar conformados por figuras míticas e históricas, como Fausto y Don Juan, y situaciones arquetípicas, como Edipo y Antígona (Ziolkowski, 1980, p. 23).

Según Balló & Pérez (2007), en total se extraen 21 temas que se han podido englobar en seis grandes grupos, estos son (1) viajes y viajeros, (2) conflictos de la comunidad, (3) las dificultades del amor, (4) la ambición como drama del poder, (5) reflexión sobre la identidad y su pérdida, y (6) la propia obra como argumento.

Para sintetizarlos de una mejor manera, en cada uno de ellos se incorpora una tabla en la que se puede leer el tema universal del que se trata, su origen literario, las fases en las que se puede dividir dicho tema y, por último, una relación de tres películas de diferentes épocas (clásico, moderno y postmoderno) que se asocian con esa temática.

#### *Viajes y viajeros*

El primero de los grupos que engloban algunos de los temas universales es viajes y viajeros, de acuerdo con Balló & Pérez (2007), en él se encuentran (1) a la busca del tesoro, (2) el retorno al hogar, y (3) la fundación de una nueva patria (ver Tabla 5). En estos temas, el viaje es el centro, pero cualquier relato significa el movimiento del héroe, un desplazamiento tanto en el espacio como en el tiempo.

En el primero de los temas de este grupo, a la busca del tesoro, las fases de la historia son un encargo previo, un trayecto largo y arriesgado, un duelo inevitable en el lugar de llegada, una ayuda inesperada y amorosa, una huida accidentada, y un retorno victorioso.



Ligado a su origen literario, *Jasón y los argonautas*, estas se dan de la siguiente manera, (1) el rey de Yolco, Pelias, encarga a Jasón que viaje hasta Cólquide a buscar el vellocino de oro; (2) Jasón emprende un viaje lleno de peligros y aventuras; (3) a su llegada a Cólquide, el rey Eetes, obliga al protagonista a superar una serie de pruebas para acreditar su valor; (4) para superar estas pruebas con éxito recibe la ayuda de Medea<sup>34</sup>, hija del rey, que se ha enamorado de él; (5) gracias a eso consiguen el tesoro y huyen; (6) de regreso en Yolco, y ayudado nuevamente por Medea, Jasón reconquista su trono.

La búsqueda de un tesoro se convierte en el centro del tema, puede ser un objeto como mero pretexto para crear situaciones emocionantes<sup>35</sup> o como algo trascendente y, donde, en la mayor parte de las películas, la fuerza argumental se sitúa en el viaje de ida y encuentro del tesoro, obviando el retorno.

En el segundo tema, el retorno al hogar, se han establecido como fases una serie de tensiones existentes entre el cumplimiento de la ley o el deseo, el retorno al hogar o la continuidad del viaje, y recuperar la memoria o permanecer en el olvido.

De este conjunto de dualidades la que más destaca dentro de su origen literario, la *Odisea*, es la última, memoria y olvido, debido a que el motivo más relevante que se desprende del trayecto que Ulises realiza desde Troya hasta Ítaca es la recuperación o construcción de su identidad a través de la memoria.

El héroe amnésico es tradicional dentro del género de aventuras, muchos de sus protagonistas han experimentado la pérdida de su identidad o un renacer victorioso después de haber caído en el olvido.

Finalmente, en el tercer tema, la fundación de una nueva patria, se ha establecido como centro de la historia la búsqueda de una tierra prometida donde se da un éxodo lleno de incidentes, tanto externos como internos, hasta llegar al lugar de destino.

---

<sup>34</sup> En los relatos de aventuras, el ingenio argumental de introducir un aliado, normalmente femenino, se convierte en habitual, es lo que Vladimir Propp denominó como la figura del donante.

<sup>35</sup> El objeto como mero pretexto es el elemento de guión destinado a crear un objetivo inicial para los protagonistas, es irrelevante en el significado global del filme y no tiene ninguna importancia simbólica, como ha categorizado Alfred Hitchcock en su teoría del *MacGuffin*.

Relacionado con su origen literario, la *Eneida*, (1) Eneas es elegido por los dioses para conducir a su comunidad a un nuevo lugar de destino; (2) en el trayecto se van dando diferentes incidentes, como la tensión entre el deseo individual y el deber colectivo, representado muy bien en la historia de amor con la reina Dido, quien retiene al héroe hasta que este decide continuar con su periplo y ella se suicida; o en la estancia de los troyanos en Sicilia, donde las mujeres quieren permanecer e incendian sus propias naves para evitar seguir con el viaje, Júpiter sale en auxilio de Eneas e inicia una tormenta que apacigua el incendio; (3) superados estos infortunios, la comunidad llega hasta su destino, la tierra prometida de Leto, donde se unen para luchar contra el rey Turno, y cuya victoria hará posible la fundación de una nueva patria.

Tabla 5

*Temas universales de viajes y viajeros*

<b>Tema Universal</b>	<b>Origen literario</b>	<b>Fases de la historia</b>	<b>Ejemplos cinematográficos</b>	<b>Año</b>
<b>A la busca del tesoro</b>	<i>Jasón y los argonautas</i>	Encargo, trayecto, duelo, ayuda, huida y retorno	<i>El halcón maltés</i>	1941
			<i>2001: una odisea del espacio</i>	1968
			<i>En busca del arca perdida</i>	1981
<b>El retorno al hogar</b>	<i>La Odisea</i>	Tensión entre: ley/deseo, hogar/viaje, y memoria/olvido	<i>Los mejores años de nuestra vida</i>	1946
			<i>Centauros del desierto</i>	1956
			<i>Nacido el cuatro de julio</i>	1989
<b>La fundación de una nueva patria</b>	<i>La Eneida</i>	Búsqueda de la tierra prometida. Éxodo lleno de incidentes, externos e internos, hasta el lugar de destino	<i>La caravana de Oregón</i>	1923
			<i>Los diez mandamientos</i>	1956
			<i>1492: la conquista del paraíso</i>	1992

*Nota.* Elaboración del autor.

El género que mejor plasmó este tema universal es el *western*, centrado en la conquista del oeste como representación de la tierra prometida o tierra de las oportunidades donde una hilera de carromatos se convertía en una de las imágenes icónicas de un colectivo unido en pos de un mismo objetivo, al igual que en la *Eneida* se hiciese referencia constante al conjunto de naves troyanas que se desplazaban por el mar.

Pero la tierra prometida no siempre cumple las expectativas del colectivo, algunos ejemplos de ello se encuentran en las películas que centran su historia en los movimientos migratorios que terminan con el descubrimiento de que en el nuevo territorio tampoco se pueden materializar los sueños.

### *Conflictos de la comunidad*

El segundo de los grupos, conflictos de la comunidad, según Balló & Pérez (2007), engloba los temas del (1) intruso benefactor, (2) el intruso destructor, (3) la venganza, (4) la mártir y el tirano, y (5) lo viejo y lo nuevo (ver Tabla 6).

El intruso benefactor comienza con (1) una comunidad en crisis, que mantiene en la memoria un pasado mejor que la intervención del héroe les puede devolver; (2) se cumplen una o varias profecías que han sido anunciadas previas al nacimiento del protagonista; (3) esto implica el inicio de una obsesiva persecución por parte del poder establecido; (4) pero una ayuda sobrenatural permite la salvación del héroe-niño; (5) para que su destino le sea revelado en la edad adulta; (6) donde regresa a la comunidad para intervenir en ella con la inculcación de una nueva doctrina, acompañada por la demostración de una fuerza sobrenatural que avala al héroe y le permite captar adeptos; (7) el héroe termina sacrificándose; (8) muerte que viene acompañada de una apoteósica resurrección; y (9) la promesa a sus fieles de un reencuentro o retorno.

La relación existente entre este tema universal y el héroe escogido como referente, el Mesías, no deja duda sobre la existencia de las fases mencionadas que se encuentran concretadas en los cuatro evangelios del *Nuevo Testamento*.

Entre la subjetividad del héroe y la colectividad oscila la complejidad del relato mesiánico, donde destaca que se trata de un personaje destinado a salvar a una comunidad pero sin derecho a permanecer en ella.

En contraposición directa está el intruso destructor, donde el Maligno se convierte en el antagonista del Mesías. El ciclo maligno viene representado por (1) una comunidad que convive plácidamente hasta la llegada del ser o seres malignos, que traen desgracias aunque también tenga efectos aleccionadores; (2) la visita agresora del intruso provoca una cadena de destrucciones; (3) que llevan a la comunidad a una crisis; (4) pero también a una cohesión; (5) que cristaliza en un heroísmo, encabezado normalmente por un personaje; (6) que permite la persecución y destrucción del maligno; (7) aunque el nivel de contaminación que ha producido en su huida invita a pensar que puede darse un nuevo brote de malignidad.

Si en el tema del Mesías, una comunidad en crisis recibía a su salvador, en el del Maligno esta comunidad se verá abocada a su destrucción hasta que surja un héroe o héroes que sean capaces de enfrentarse a la agresión, este ser logra introducirse en la comunidad haciendo que se tambalee la cohesión social al tentar mediante algún elemento reprimido, como puede ser el deseo.

Este tema abrió un filón cinematográfico en donde el ser maligno no solo adoptaría todo tipo de formas, sino que podría venir tanto del exterior como del interior de sus propias víctimas, como en aquellas tramas donde la transmisión del mal se produce a través del sexo.

La venganza se puede concretar en tres actos bien diferenciados, (1) un hecho inductor, el asesinato; (2) una acción firme por parte del protagonista, la venganza; y (3) una resolución, el juicio. Su origen procede de la *Orestíada*, obra clásica conformada por una trilogía que representa cada uno de los momentos de dichos actos, estos son:

- a) *Agamenón*. El personaje regresa de la guerra de Troya y es asesinado por su propia esposa, Clitemnestra, que ha cometido adulterio con Egisto, el cual usurpa el trono.
- b) *Las coéforas*. Siete años después, Orestes, hijo de Agamenón y Clitemnestra, regresa y veng a la muerte de su padre matando a Egisto y a su madre.
- c) *Las Euménides*. Orestes huye acosado por las deidades vengadoras y se dirige a Atenas, donde es juzgado y, finalmente, perdonado.

Según los autores, Balló & Pérez (2007), el cuarto tema, la mártir y el tirano, reúne los cinco grandes conflictos que puede tener toda obra dramática, conflicto entre (1) hombres y mujeres; (2) jóvenes y viejos; (3) un individuo y la sociedad; (4) dioses y humanos; y (5) vivos y muertos.

Tomando como referencia su origen literario, *Antígona*<sup>36</sup>, la protagonista padece en carne propia ser mujer, adolescente, estar sola, ser devota, y piadosa; y encarna a la perfección la temática de la lucha entre contrarios.

El último de los temas de este segundo apartado es lo viejo y lo nuevo, cuya historia se centra en mostrar el tránsito dramático del tiempo sobre la casa y la familia, un mundo que naufraga irremediabilmente mientras sus protagonistas se niegan a abandonar el barco que, finalmente, terminará hundiéndose en el mar de la decadencia y el olvido.

*El jardín de los cerezos*, de Anton P. Chéjov, es el mejor referente literario de esta temática, edificado sobre estos mismos pilares (1) el tiempo, enemigo que lo absorbe todo; (2) la casa, espacio permanente que refleja la atmósfera decadente; y (3) la familia, protagonista inactiva del cambio irrefrenable.

En la obra escogida como referente se muestra un encadenado de cuatro situaciones sobre un único escenario, una casa rica donde se respira una atmósfera decadente debido a la existencia de una familia reticente al cambio, pero a la que el tiempo no perdona, culminando con su ruina definitiva, reflejo en la expropiación del jardín de los cerezos.

El *southern*, un género menor, basa sus tramas en este mito de la propiedad de la tierra y de entre sus títulos destaca *Lo que el viento se llevó* (1939).

---

<sup>36</sup> Antígona es para la literatura lo que Juana de Arco para el cine, personaje arquetípico de la mártir femenina, ya que se trata de una mujer rebelde que se enfrenta contra un poder masculino, viejo, severo e inapelable.

Tabla 6

*Temas universales de conflictos de la comunidad*

<b>Tema Universal</b>	<b>Origen literario</b>	<b>Fases de la historia</b>	<b>Ejemplos cinematográficos</b>	<b>Año</b>
<b>El intruso benefactor</b>	<i>El Mesías</i>	Comunidad en crisis, se cumplen profecías, persecución, se salva el héroe-niño,	<i>Rey de reyes</i>	1927
		revelación identidad al héroe-adulto,	<i>Espartaco</i>	1960
		rebelión igualitaria, muerte, resurrección y promesa de retorno	<i>E.T.: el extraterrestre</i>	1982
<b>El intruso destructor</b>	<i>El Maligno</i>	Ciclo maligno: comunidad plácida,	<i>Nosferatu el vampiro</i>	1922
		visita agresora, crisis, cohesión, heroísmo,	<i>Los pájaros</i>	1963
		destrucción y contaminación	<i>El resplandor</i>	1980
<b>La venganza</b>	<i>La Orestíada</i>	Asesinato, venganza y juicio	<i>La diligencia</i>	1939
			<i>El padrino</i>	1972
			<i>Mad Max</i>	1979
<b>La mártir y el tirano</b>	<i>Antígona</i>	Cinco grandes conflictos (mujer, adolescente, sola, devota y piadosa)	<i>La pasión de Juana de Arco</i>	1928
			<i>Matar a un ruiseñor</i>	1962
			<i>Finyé</i>	1982
<b>Lo viejo y lo nuevo</b>	<i>El jardín de los cerezos</i>	Tres pilares: el tiempo, la casa y la familia	<i>Lo que el viento se llevó</i>	1939
			<i>El gatopardo</i>	1963
			<i>La familia</i>	1987

*Nota.* Elaboración del autor.

*Las dificultades del amor*

El tercer grupo es el que más temas universales engloba, como subdividen Balló & Pérez (2007), (1) el amor voluble y cambiante, (2) el amor redentor, (3) el amor prohibido, (4) la mujer adúltera, (5) el seductor infatigable, y (6) la ascensión por el amor (ver Tabla 7).

En el primero de ellos, el deseo se sitúa en el centro de la acción y juegan un papel destacado los embrollos amorosos, tales como los cambios de pareja, las suplantaciones, las identidades equívocas, y otros; donde al final se restablece o se crea un nuevo orden.

*El sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare, referente de esta temática, se configura por medio de esta estructura de embrollos. Su trama transcurre en una noche donde un hechizo del duende Puck complica la vida de dos parejas de atenienses que han acudido al bosque, creando un nuevo círculo sentimental sin reciprocidad. Finalmente, el sueño será el encargado de restituir el primer orden cuando a la mañana siguiente los cuatro aparecen perfectamente emparejados.

El amor redentor engloba a todas las historias que se fundamentan en la figura del animal-novio y cuyas fases tienen un planteamiento similar con (1) una joven secuestrada por una bestia salvaje que la obliga a vivir con ella sin hacerle ningún daño; (2) un día la joven pide permiso para ir a visitar a su familia; (3) a lo cual se dan tres finales posibles: la bestia acepta y la pierde, la bestia se niega y la joven logra escapar, la joven se queda o regresa para casarse con la bestia de la que se ha enamorado.

En Europa se crea una variante convirtiendo esta temática en el centro de los cuentos de hadas donde, como sucede en *La Bella y la Bestia*, referente literario, el amor juega un papel redentor y, al final de la historia, la bestia sufre una transformación convirtiéndose en un apuesto príncipe con el que se completa la relación. La fragilidad de las apariencias estéticas es un gran tema romántico y trágico, y numerosas obras centran sus historias en personajes cuyos defectos físicos los alejan de la sociedad pero que, sin embargo, no les impide enamorarse.

*La Bella y la Bestia* viven un amor difícil por factores internos, mientras que los factores externos serán los que impidan la relación de los protagonistas del siguiente tema, el amor prohibido. Las historias que giran alrededor de esta temática se construyen en base a unas fases muy marcadas que se asocian con los cinco encuentros (círculos) que tienen los amantes en la obra literaria escogida como referente, *Romeo y Julieta*, estos son:

- a) Círculo del enamoramiento y seducción mutua (conocimiento en el baile).
- b) Círculo del noviazgo (encuentro en el jardín).
- c) Círculo del matrimonio (ceremonia en la iglesia).
- d) Círculo de la separación obligada (sucede después de hacer el amor en el lecho nupcial).
- e) Círculo de la muerte (desenlace fatal en el cementerio).

El amor prohibido entre familias es uno de los temas universales más aceptado socialmente, ya que cada contexto geográfico posee su propio relato en base a la aplicación de la ley tribal y primitiva de la prohibición.

La obra literaria *Madame Bovary*, automáticamente, evoca la idea del cuarto tema universal, la mujer adúltera, que inicialmente se crea con la intención de humillar al marido clásico, educado en una sociedad machista, donde el engaño de la mujer es el peor mal posible.

Las fases argumentales que se encuentran dentro de esta temática son (1) un matrimonio normalmente pactado; (2) tras el que comienza una vida estable pero monótona; (3) lo que propicia la llamada del deseo; (4) con el consiguiente adulterio; (5) y desengaño amoroso; esto lleva al trágico desenlace con (6) una decadencia económica; (7) por la amenaza del escándalo; (8) y el suicidio.

En contraposición con esta temática se encuentra el seductor infatigable, el *Don Juan*, un referente de reciente creación con origen teatral, su primera aparición se encuentra en la obra anónima *El burlador de Sevilla*.

Este tema destaca por una estructura seriada, un inicio y un final sin consistencia, una escasa progresión de la acción y la arbitrariedad de las conquistas del Don Juan, que deambula por la trama sin un objetivo claramente marcado. En el cine romántico se introduce la posibilidad de expiación final del protagonista por medio del enamoramiento de una única mujer o por su soledad definitiva.

El último de los temas universales se basa en un tipo de amor que supone un ascenso social, una mejora, es decir, que garantiza el triunfo de los buenos sentimientos por encima de las dificultades, como sucede en *La Cenicienta*.

Sus fases se resumen en (1) un paraíso inicial donde vive la protagonista; (2) que perderá por diversos motivos; (3) lo que trae consigo una etapa de humillación; (4) hasta que se da conocimiento de una invitación seductora; (5) a la que acudirá gracias a una ayuda mágica; (6) que permite su transformación; (7) lugar donde se producirá el enamoramiento; (8) pero del que tendrá que huir, provocando la accidentada búsqueda; (9) con el final feliz del reconocimiento; y (10) castigo para los personajes que habían provocado su anterior humillación.



Tabla 7

*Temas universales de las dificultades del amor*

<b>Tema Universal</b>	<b>Origen literario</b>	<b>Fases de la historia</b>	<b>Ejemplos cinematográficos</b>	<b>Año</b>
<b>El amor voluble y cambiante</b>	<i>El sueño de una noche de verano</i>	Deseo como centro de la acción. Red de embrollos amorosos donde al final se restablece el orden primero o se crea uno nuevo	<i>La fiera de mi niña</i>	1938
			<i>Sonrisas de una noche de verano</i>	1955
			<i>El amigo de mi amiga</i>	1987
<b>El amor redentor</b>	<i>La Bella y la Bestia</i>	Secuestro de una joven por parte de un animal que recupera su apariencia por un beso	<i>King Kong</i>	1933
			<i>La bestia</i>	1975
			<i>Eduardo Manostijeras</i>	1990
<b>El amor prohibido</b>	<i>Romeo y Julieta</i>	Enamoramiento y seducción mutua, noviazgo, matrimonio, separación y muerte	<i>Cumbres borrascosas</i>	1939
			<i>West Side Story</i>	1961
			<i>Suburbios de muerte</i>	1987
<b>La mujer adúltera</b>	<i>Madame Bovary</i>	Matrimonio, vida estable y monótona, llamada del deseo, adulterio, desengaño, decadencia, escándalo y suicidio	<i>El retrato de madame Yuki</i>	1950
			<i>La hija de Ryan</i>	1970
			<i>El piano</i>	1993
<b>El seductor infatigable</b>	<i>Don Juan</i>	Relato itinerante, constantes seducciones, huida, relación más fuerte, intento de perdón, resolución con cargas amonestadoras	<i>La viuda alegre</i>	1934
			<i>El Casanova de Federico Fellini</i>	1976
			<i>American Gigolo</i>	1980
<b>La ascensión por el amor</b>	<i>La Cenicienta</i>	Paraíso inicial, pérdida, humillación, invitación seductora, ayuda mágica, transformación, enamoramiento, búsqueda, reconocimiento, castigo	<i>Rebeca</i>	1940
			<i>Un gángster para un milagro</i>	1961
			<i>Pretty Woman</i>	1990

*Nota.* Elaboración del autor.

### *La ambición como drama del poder*

En el cuarto grupo se encuentran englobados tan solo dos temas universales, según Balló & Pérez (2007), (1) el ansia de poder y (2) el pacto con el demonio (ver Tabla 8).

La obra literaria escogida como referente en el primero de ellos es *Macbeth*, que es la historia de una posesión, en la que el protagonista, alentado por una profecía, actuará de manera sanguinaria para obtener y mantener el poder, lo que conllevará su propia autodestrucción. Sus fases están marcadas por la ascensión y la caída del personaje convertido en tirano.

El segundo tema viene marcado también por la ascensión y la caída del protagonista pero, a diferencia del primero, *Macbeth* mata para conseguirlo mientras que *Fausto* vende su alma al diablo movido por el intento infatigable de superar el carácter incompleto de la existencia para poder conquistar la totalidad.

Tabla 8

#### *Temas universales de la ambición como drama del poder*

<b>Tema Universal</b>	<b>Origen literario</b>	<b>Fases de la historia</b>	<b>Ejemplos cinematográficos</b>	<b>Año</b>
<b>El ansia de poder</b>	<i>Macbeth</i>	Ascensión y caída. Tirano.	<i>Macbeth</i>	1948
			<i>La ley del hampa</i>	1960
			<i>El precio del poder (Scarface)</i>	1983
<b>El pacto con el demonio</b>	<i>Fausto</i>	Vender el alma al diablo para la consecución del poder	<i>Fausto</i>	1926
			<i>El fantasma del paraíso</i>	1974
			<i>El placer de los extraños</i>	1990

*Nota.* Elaboración del autor.

### *Reflexión sobre la identidad y su pérdida*

El quinto grupo engloba temáticas que, a pesar de versar todas sobre la identidad y su pérdida, tienen un carácter muy dispar, como exponen Balló & Pérez (2007) son (1) el ser desdoblado y (2) el conocimiento de sí mismo (ver Tabla 9).

El ser desdoblado basa su trama en el motivo del doble y su exponente más importante es *Jekyll y Hyde*. Este motivo no es exclusivo de ningún género, lo que permite que aparezca tanto en películas fantásticas como en tono de comedia.

En contraposición a este tema, el conocimiento de sí mismo se desarrolla en el interior de una misma persona, no ya de otra idéntica externamente pero con diferente alma. Se trata pues de redescubrirse a uno mismo investigando en las profundidades de su ser, lo que puede traer consigo la revelación de un terrible secreto.

La obra literaria referenciada es *Edipo*, cuya trama gira alrededor de una investigación que viaja por todas partes para regresar al punto de partida. Esta obsesión investigadora de la búsqueda de identidad no es exclusiva de Edipo, sino que es uno de los motivos más utilizados en el cine de Hollywood, como se puede apreciar en las películas de protagonistas amnésicos o de género criminal policíaco.

Tabla 9

*Temas universales de la reflexión sobre la identidad y su pérdida*

<b>Tema Universal</b>	<b>Origen literario</b>	<b>Fases de la historia</b>	<b>Ejemplos cinematográficos</b>	<b>Año</b>
<b>El ser desdoblado</b>	<i>Jekyll y Hyde</i>	Motivo del doble	<i>La mujer pantera</i>	1942
			<i>El estrangulador de Boston</i>	1968
			<i>La doble vida de Verónica</i>	1991
<b>El conocimiento de sí mismo</b>	<i>Edipo</i>	Investigación que viaja por todas partes para regresar al punto de partida. Buscar identidad	<i>Recuerda...</i>	1945
			<i>El planeta de los simios</i>	1968
			<i>Desafío total</i>	1990

*Nota.* Elaboración del autor.

*La propia obra como argumento*

Según los autores, Balló & Pérez (2007), el último de los grupos también abarca temas universales muy dispares como evidencian sus propios títulos, (1) el interior del laberinto, (2) la creación de vida artificial y (3) el descenso al infierno (ver Tabla 10).

La obra de Kafka, representación de las ansiedades y alienación del hombre del siglo XX pero extrapolable a la era actual donde la interconexión por medio de las telecomunicaciones imposibilita la huida, es la escogida como referente del primer tema con el título de *El castillo*. En esta obra, la fortaleza laberíntica de Kafka adopta la forma de un grandioso decorado que miniaturiza al personaje, se trata del enfrentamiento entre la fortaleza inamovible y el individuo solitario. Su desarrollo progresa por medio de un trayecto sin objetivo cuyo final se torna imposible.

El segundo de los temas se centra en la obsesión de algunos hombres por convertirse en semidioses por medio de la creación de vida artificial, desafían al poder divino en su intento obsesivo de hacer nacer la vida, como sucede con *Prometeo* y *Pígmalión*, ambos escultores de vida que serán castigados por desafiar al poder divino. La clave temática que se deriva de la creación de vida artificial será protagonizada a partir de aquí mayormente por monstruos, estrellas de las tramas cinematográficas y cuya popularidad les permite usurpar el nombre de su creador, como Frankenstein.

El último de los temas universales constituye una hibridación entre la propia obra como argumento y las dificultades del amor, como en *Orfeo*, donde la búsqueda del amor perdido va más allá de la propia vida.

Tabla 10

*Temas universales de la propia obra como argumento*

<b>Tema Universal</b>	<b>Origen literario</b>	<b>Fases de la historia</b>	<b>Ejemplos cinematográficos</b>	<b>Año</b>
<b>En el interior del laberinto</b>	<i>El castillo</i>	Trampa Kafkiana.	<i>Y el mundo marcha</i>	1928
		Mundo interconectado sin huida posible.	<i>El proceso</i>	1962
		Trayecto sin final ni objetivo	<i>Brazil</i>	1985
<b>La creación de vida artificial</b>	<i>Prometeo</i> y <i>Pígmalión</i>	Desafío al poder divino por la obsesión de la creación, de hacer nacer vida	<i>El doctor Frankenstein</i>	1931
			<i>Tamaño natural</i>	1973
			<i>Blade Runner</i>	1982
<b>El descenso al infierno</b>	<i>Orfeo</i>	Búsqueda del amor perdido más allá de la vida	<i>Orfeo</i>	1950
			<i>Muerte en Venecia</i>	1971
			<i>Frenético</i>	1988

*Nota.* Elaboración del autor.

### 2.3. El personaje protagónico: el héroe

El uso repetido de la voz héroe en lugar de protagonista hace necesario, primeramente, delimitar el alcance de ambos conceptos, ya que si en muchas ocasiones el personaje principal es también un héroe, en otros momentos este hecho no se da y, sin embargo, algunas veces se lo sigue nombrando de forma errónea.

En una primera lectura se puede establecer una diferencia esencial entre ambos conceptos, mientras que el término protagonista se refiere a una posición concreta dentro del texto, el héroe conlleva necesariamente una valoración moral de las acciones que realiza dicho personaje, hecho que se sustenta por medio de las teorías incluidas a continuación.

#### 2.3.1. El protagonista: diálogo y conflicto

Descomponiendo la palabra *protagonistés* (protagonista en su origen griego) en lexema o raíz y morfema, se aprecia que es el resultado de la unión de *protos*, cuyo significado es primero, y *agonistés*, que significa actor<sup>37</sup>. De este modo, el protagonista es el que “desempeñaba el papel principal” (Ayuso, García, & Solano, 1990, p. 310).

En base a esto se puede decir que una vez finalizada la trama, no antes, se podrá determinar qué personaje ocupa el papel protagónico por su frecuencia de participación, y si se le puede considerar un héroe por la valoración de sus actos.

El protagonista se convierte de este modo en el principal agente dinamizador de la acción junto con el diálogo y el conflicto, ya que una de las principales funciones del diálogo es hacer que avance la acción, entre otras como (Chion, 2009, p. 142):

- a) Comunicar hechos e informaciones al público.
- b) Revelar los conflictos y el estado de ánimo de las personas.
- c) Establecer sus relaciones mutuas.

---

<sup>37</sup> Etimológicamente, personaje procede de la palabra persona que viene del latín *persona*, el cual lo tomó del etrusco *phersu*, que a su vez proviene del griego *prospora*, formada por *pros*, delante, y *opos*, cara, es decir, delante de la cara, máscara. En definitiva, persona, o personaje, equivale según su etimología a máscara.

- d) Comentar la acción.
- e) Caracterizar al personaje que habla, pero también al que escucha.
- f) A veces, divertirse en sí mismo.

El diálogo además, tal como se estudia en el ámbito académico, permite que el espectador conozca en profundidad al protagonista por medio de (1) lo que dice, de sí mismo o de otros; (2) cómo lo dice; (3) lo que otros personajes dicen sobre él; y (4) el subtexto, lo que callan o no dicen de forma directa.

El espectador puede conocer al protagonista de forma directa, por su propio diálogo, o indirecta, por el subtexto que, la mayor parte de las ocasiones, acaba teniendo más relevancia que el diálogo directo porque dice mucho más sobre cómo es el personaje y sus intenciones reales, creando una conexión mayor entre el protagonista y el espectador.

A menudo sucede que los personajes no se entienden a sí mismos. No suelen ser directos y no dicen lo que en realidad quieren decir. Podría decirse, por consiguiente, que el subtexto representa todos los instintos y propósitos subyacentes que al personaje no le resultan obvios pero sí al público o al lector. (Seger, 2000, p. 131)

Y la otra forma de conocer al personaje es por medio de terceros que ayudan a que el espectador se haga una idea más completa de este, es lo que se conoce como la teoría de la iluminación<sup>38</sup>. “Cada vez que un personaje interactúa con el protagonista, él o ella, ilumina aspectos del protagonista, como cuando se enciende una lámpara en una habitación a oscuras. El diálogo ilumina: revela algo sobre el personaje” (Field, 1995, p. 62).

El conflicto es otro de los agentes esenciales para dinamizar la acción porque, desde el punto de vista cinematográfico, “una vida serena, sin grandes antagonismos, no suele ofrecer materia suficiente para armar sobre ella un argumento” (Blanch, 1996, p. 141) cinematográfico que capte la atención del espectador.

---

<sup>38</sup> En la teoría de la iluminación de Henry James, escritor y crítico literario estadounidense, los conceptos de punto de vista e iluminación se convierten en factores esenciales del relato y, básicamente, defendía que no conviene mostrar del todo al personaje, es bueno mostrar información fragmentaria del mismo por medio de los puntos de vista de otros personajes.

“El conflicto entre personajes y males representados constituye el núcleo generador de la intriga y que se manifiesta a través de la acción” (Estébanez, 1996, p. 882).

Gabriel Martínez i Surinyac (2012, “Los personajes”, párr. 13) establece la existencia de tres universos que hay que tener en cuenta para conocer en mayor profundidad al personaje. Estos son:

- a) Universo interno o privado. El personaje desarrolla en su interior una personalidad psicológica consciente, subconsciente e inconsciente en sus experiencias pasadas y presentes, emociones, impulsos, sentimientos, actitudes, anhelos y aspiraciones personales. Es su visión interior que ejerce mediante la introspección y cuya proyección exterior se encuentra en su comportamiento.
- b) Universo personal. El ámbito familiar y el círculo de amigos del personaje, su entorno de confianza y de relaciones afectivas, donde da a conocer su universo interior y se comporta con mayor franqueza.
- c) Universo social. Pertenece a una clase social, de origen o adquirida, se relaciona con otros personajes a nivel profesional o en otras actividades sociales en las que participa. Tiene un nivel cultural, creencias, costumbres, valores éticos y morales, es decir, una posición intelectual en el entorno en el que se desarrolla.

El personaje es un ente social que no puede ser entendido únicamente desde el ámbito intrapersonal sino desde el interpersonal, en sus relaciones con los otros. “No es posible concebir un individuo aislado de la sociedad en que vive. No podríamos imaginar su modo de vida, sus deseos, sus pensamientos. Existencia, aspiraciones, pensamientos: todo eso nace de la experiencia colectiva” (Lawson, 1974, p. 117).

Una vez incluidos los universos en los que se desarrolla el personaje, Gabriel Martínez i Surinyac (2012) establece que en la estructura dramática existen ocho tipos de conflicto que se pueden combinar a lo largo de la historia, aunque sobre uno recaerá el peso principal de la narración. Estos son (“El conflicto”, párr. 43):

- a) Conflicto interno. Este conflicto surge cuando hay miedo a emprender la acción ya que el personaje puede estar indeciso de su capacidad para superar el reto, o no sabe muy bien qué es lo que quiere, no hay un motivo fuerte. Es decir, que a su intención de hacer algo se opone en su fuero interno una contraintención de no hacer nada.

- b) Conflicto de relación antagónica. Es uno de los más clásicos de la narración. Se da cuando otro personaje define su intención en oposición a la intención del personaje protagonista. Puede funcionar por simple oposición, el protagonista quiere conseguir algo y el antagonista desea impedirse, o los dos persiguen la misma meta y por ello se relacionan, oponen y entran en conflicto.
- c) Conflicto social. Es parte integrante de la acción y de indudable valor dramático. El conflicto individual debería reflejar el conflicto social en el que vive. En ocasiones el ámbito social actúa como conflicto paralelo, a modo de “telón de fondo” del conflicto individual sin que en este se dé réplica o valoración.
- d) Conflicto familiar. Tiene un gran poder de identificación con el público. Es un material de incuestionable valor dramático al tocar emociones muy cercanas al espectador.
- e) Conflicto de naturaleza. Son conflictos secundarios provocados por elementos naturales tales como tormentas, desiertos, montañas, largas distancias, etc., que retrasan la solución del conflicto principal.
- f) Conflicto accidental. Similar al anterior, es una situación fortuita o provocada que retarda o da un giro a la acción. Entorpece la acción de los personajes o puede ser detonante del conflicto.
- g) Conflicto de complicación. Son situaciones que se interponen a lo largo de la narración y que añaden complejidad a la acción como falta de dinero, no entender el idioma, un arma que no funciona, etc.
- h) Conflicto sobrenatural. Algo o alguien más allá de lo humano se interpone en el camino del protagonista o es su principal antagonista.

### **2.3.2. El héroe como protagonista**

En cuanto al concepto de héroe, su origen procede de la mitología griega donde se hacía referencia al hijo de un dios o una diosa con un mortal, esta concepción cambia tras *La Biblia* y es la figura de Jesucristo la que marca la pauta de la actitud esencial que debe tener el héroe contemporáneo, el sacrificio.



A raíz de ahí, su definición se mantiene en el tiempo independientemente del contexto cultural y social en el que se desarrolla. La actitud de sacrificio pervive aunque la estética o apariencia del héroe se modifique como, por ejemplo, en la literatura donde este personaje pasó de ser el inmortal, el guerrero, y el ser excelso, a ser un hombre cualquiera.

Existe una discusión entre los que definen al héroe en función meramente de sus acciones (sin implicación psicológica) o de una etapa de la trama, como por ejemplo el viaje, y los que lo definen en función de sus virtudes, cualidades o rasgos, valoración psicológica de sus actos<sup>39</sup>.

En el primer grupo se enmarcan teóricos de la talla de Joseph Campbell y Northrop Frye que, centrados en el viaje del héroe<sup>40</sup>, establecen dos modelos donde mientras que el primero aboga por un viaje sin componente mítico, el segundo convierte en arquetipo mítico al héroe (ver Apéndice B).

Campbell, al igual que Greimas, hace una simplificación del viaje, en él, para ser un héroe basta con atravesar unas pruebas, se salga o no invicto de ellas. Greimas comete el error de identificar al protagonista como héroe, y lo divide entre aquel que es derrotado y el que sale victorioso.

Relacionado con esta etapa, Vogler establece una clasificación en doce fases del viaje heroico, coincidentes con los tres actos de la acción dramática, esta son (1) el mundo ordinario; (2) la llamada de la aventura; (3) el rechazo de la llamada; (4) el encuentro con el mentor; (5) la travesía del primer umbral; (6) las pruebas, los aliados, los enemigos; (7) la aproximación a la caverna más profunda; (8) la odisea (el calvario); (9) la recompensa; (10) el camino de regreso; (11) la resurrección; y (12) el retorno con el elixir.

---

<sup>39</sup> En *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (2000), de Nuria Bou y Xavier Pérez, se hace un recorrido histórico por las diferentes transformaciones que ha sufrido la figura del héroe masculino de Hollywood desde su origen hasta el cine contemporáneo.

<sup>40</sup> Otro autor que centra sus investigaciones en el estudio de la etapa del viaje es Sánchez-Escalonilla, quien estableció que las vivencias que puede tener son de purificación, madurez, superación del trauma y descubrimiento.

En contraposición, se encuentran los teóricos que analizan y definen al héroe en función de su componente psicológico. En relación con los rasgos que caracterizan a dicho personaje destaca la afirmación de Reyes al decir que son su condición de “desdichado viajero y guerrero” (1997, p. 28).

Por sus cualidades “héroe es quien logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia” (Savater, 1982, p.111). Pero qué es el verdadero heroísmo y cómo se puede identificar, en línea con lo anterior, “el núcleo del verdadero heroísmo es la virtud de la fortaleza” (Pieper, 1980, p. 181). Por tanto, del héroe destaca la cualidad de ser fuerte, que es “estar dispuesto a morir. O dicho con más exactitud: estar dispuesto a caer, si por caer entendemos morir en el combate” (Pieper, 1968, p. 201).

El fuerte no sólo se mantiene inmutable ante “los peligros de muerte sino contra los que amenazan en la lucha particular” (Tomás Moro, 1998, p. 88). Como decía Unamuno “lo acabado, lo perfecto, es la muerte, y la vida no puede morirse” (2009, p. 92).

Completándolo con las palabras de Pasolini, “la muerte termina como un fulmíneo montaje de nuestra vida, o sea que elige los momentos significativos ya no modificables; por eso es por lo que sólo gracias a la muerte, nuestra vida nos sirve para expresarnos” (Laurenti, 1976, p. 85).

De lo visto anteriormente se puede establecer que existe una diferencia entre el protagonista y el héroe, el primero depende directamente de la posición que ocupa el personaje dentro del texto, siendo el que más actúa, mientras que el segundo se define por una cualidad o rasgo que perdura en el tiempo, la virtud de la fortaleza cuya acción principal consiste en estar dispuesto a morir, en el sacrificio (ver Tabla 11).

Tabla 11

*El personaje protagónico vs. el héroe*

<b>PROTAGONISTA</b>	<b>HÉROE</b>
Posición dentro del relato	Valoración moral de sus actos
Personaje que más actúa	Virtud de la fortaleza, del sacrificio
Dinamizador de la acción	Acción principal = Estar dispuesto a morir

*Nota.* Elaboración del autor.

### *Tipologías de héroe: Northrop Frye*

Uno de los problemas que presentan algunas de las teorías que intentan articular un arquetipo de héroe es la confundir su identidad con los acontecimientos de la historia, de ahí se denota una pregunta esencial: ¿Es el héroe el creador de la historia o es la historia la que hace al héroe?

Esta confusión y la pregunta planteadas serán discutidas posteriormente (p. 65) pero se puede anticipar la opinión que Northrop Frye da en su libro *Anatomía de la crítica* (1998), al defender que el héroe, al igual que el resto de personajes, no tiene porqué estar estereotipado dentro de la historia, es decir, si es bondadoso pertenece a una clase social alta y viceversa, sino que estas características varían y se entremezclan creando una división en cinco tipos principales de héroes. Estos son (Meyer, 2008, pp. 44-46):

- a) Héroe Mítico. De naturaleza divina o semidivina, su procedencia se deriva de la experiencia trágica, y del dolor físico y filosófico asociados a ella.
- b) Héroe Romántico. Aunque es una figura extraordinaria, muestra aún numerosas características propias de los seres humanos y, en consecuencia, es proclive a la tragedia, al sufrimiento y a la perdición.
- c) Héroe Mimético Superior. Se inspira en otros héroes mucho más formidables que él. Tiene que asumir un papel de liderazgo, bien sea de grado o por fuerza. No tiene acceso a la magia de la intervención divina o no cree en ella.
- d) Héroe Mimético Menor. Es el moderno antihéroe, un hombre común y corriente que, de muchas maneras, forma parte de la vida cotidiana del propio espectador. Es un personaje que sufre, conoce la vida desde sus niveles más ínfimos. Su trabajo consiste en mantener todo en orden o morir en el intento.
- e) Héroe Irónico. Es un personaje de baja procedencia que, a pesar de ello, logra sobrevivir a todas las pruebas y tribulaciones del mundo.

Esta clasificación del héroe es una de las que mejor recoge a todas las figuras heroicas que se han ido conformando con el evolucionar de las obras literarias y que, con algunas variaciones, puede funcionar todavía como referente a la hora de catalogar a este tipo de personajes.

### *Otro protagonista: el antihéroe*

En el ámbito académico se establece que el protagonista puede ser un personaje común, sin categoría heroica; puede ser un héroe; o también podría ser un antihéroe, cuando es un ser vil el que se convierte en la figura principal de la obra.

Este último personaje surge por sí solo, no se contrapone a ningún otro catalogado como bueno, por ende, no hay antagonista en este tipo de películas, únicamente un protagonista con una moral un tanto dudosa.

Según numerosos estudios, el antihéroe representa los valores contrarios al héroe, como sucede con el villano que será analizado posteriormente, pero se erige como protagonista del filme logrando igualmente la identificación del espectador por medio de sus actitudes, a pesar de que estas representan valores negativos, y mediante los sentimientos más oscuros que se encuentran reprimidos en la sociedad pero que, por ello mismo, pueden resultar atractivos para vivenciar por medio de un personaje.

Es un protagonista o figura masculina importante, literaria o cinematográfica, con quien se identifica el lector o el espectador, pese a atesorar cualidades no heroicas y una debilidad que tradicionalmente no se atribuye al héroe. Suelen ser personajes alienados y aislados, vulnerables a las debilidades humanas, pero que poseen un código ético privado y, en ocasiones, una integridad personal que les obliga a enfrentarse a la sociedad. (Konigsberg, 2004, p. 37)

### **2.3.3. El villano como antagonista**

La figura del villano como antagonista funciona de la misma manera que la del héroe como protagonista, es decir, no todos los antagonistas tienen la categoría de villanos pero sí todos los villanos son antagonistas.

Hablar de antagonista es hablar de oposición, de dificultad y obstáculos. En el viaje del héroe que, según Christopher Vogler sirve como falsilla para muchas de las historias que hoy vemos en las pantallas, la aparición de los enemigos suele tener lugar después del primer clímax de la acción. (De Brenes, 2001, p. 166)

El villano es el opuesto del héroe<sup>41</sup>, el personaje con el que debe medirse, y suele presentarse como un existente cruel, despiadado, traidor, ambicioso, vengativo, y demás adjetivos relacionados con su actitud perversa. La violencia es la clave de su discurso. Las funciones del villano se pueden resumir en (Jiménez, 2010, pp. 285-311):

- a) Función destacadora o realzadora. La maldad del villano sirve para potenciar la imagen de bondad del héroe.
- b) Función creadora o generadora de situaciones. El villano crea los momentos en los que el héroe actúa demostrando su nobleza y su capacidad para hacer el bien y combatir el mal.
- c) Función explicativa o justificadora. La tremenda maldad del villano justifica la muerte del héroe cuando esto sucede, porque los buenos no deberían morir.
- d) Función polarizadora. El villano reafirma la unión del grupo receptor de esa historia en términos de nosotros somos los buenos/ellos son los malos.
- e) Función animadversora. El villano focaliza el odio o la desconfianza en una dirección concreta. Esto varía en función de la situación política.
- f) Función perpetuadora. El villano sirve para reafirmar y mantener ideales o valores colectivos (respecto a la ley y a sus representantes, justicia, castigo para los criminales, etc.).
- g) Función catártica. Los espectadores proyectan en el villano las fantasías amorales o ilegales que las normas, la cultura y la vida en sociedad les impiden desarrollar.
- h) Función tranquilizadora. El villano y la mala suerte que este suele correr en las películas convencen al público de que el mundo es un lugar justo y seguro, y que la maldad no es algo inherente al ser humano sino cosa de unos pocos perturbados que acaban pagando sus vilezas.

---

<sup>41</sup> Linda Seger, en su libro *Cómo crear personajes inolvidables*, define al villano como “el personaje malvado que se opone al protagonista. Generalmente, los villanos son antagonistas, aunque no todos los antagonistas son villanos [...] El papel del villano siempre connota maldad” (2000, p. 122).

Por ende, el villano es egoísta y ejerce la maldad para conseguir satisfacer sus propios intereses, es lo contrario del héroe, altruista por naturaleza y dispuesto a arriesgar su vida por un bien común, social.

Del mismo modo que sucedía con el héroe, el cual estaba completamente estereotipado, motivo por el que Northrop Frye decide realizar una clasificación más amplia, este tipo de personajes también encajaban dentro de unos estereotipos concretos. “El mundo se dividía automáticamente en buenos y malos, y ningún hombre que montara un caballo blanco podía ser un villano” (Whitehall, 1966, p. 14).

El malo raramente es guapo, ya que, por pura convención, se supone que su falta de belleza física es un signo de su monstruosidad moral, de igual modo que se supone, también por conveniencia, que la bondad del héroe se manifiesta también en su atractivo personal. (Martín, 2002, p. 154)

Este tipo de estereotipos, en el cine contemporáneo, quedan ampliamente desmentidos, no se trata de la superficialidad exterior la que resalta el papel del héroe o el villano sino, mucho más que eso, su psicología interior.

Según se ha establecido en el ámbito académico, el villano, como opuesto al héroe, debe tener la misma complejidad en su construcción, tiene que ser interesante y capaz de lograr la identificación del espectador, del mismo modo que lo haría el héroe, pero la diferencia estriba en la naturaleza moral de sus actos. Esto enriquece el relato, haciendo que los conflictos sean más intensos e interesantes.

#### **2.3.4. Acción versus personaje**

Históricamente, la tragedia clásica no hablaba de personajes sino de actores, el énfasis está en la acción y no en los hombres que la realizan<sup>42</sup>; el Renacimiento supone el punto de inflexión para la separación de ambas figuras; y en la novela burguesa el personaje (separado ya del actor) adquiere una consistencia psicológica al conferirle el estatuto de *quasi-persona individua*.

---

<sup>42</sup> En *La construcción del personaje* (1995), Constantin Stanislavski ensalza el papel del actor, desarrollando en diversos capítulos el trabajo que debe realizar para poder interpretar a cada uno de los personajes que le sean asignados.

Se produce la inversión de la teoría aristotélica en la que defendía que la noción del personaje es secundaria, es personaje porque actúa. El personaje se convierte así en una esencia psicológica, con independencia de la acción.

Por tanto, en base al origen de esta discusión, se puede decir que desde la Grecia clásica hasta la actualidad existe un debate sobre si el personaje se encuentra supeditado a la acción o, por el contrario, es la acción la que está supeditada al personaje.

Aristóteles, los formalistas y algunos estructuralistas están enmarcados en el primer grupo al afirmar que la teoría narrativa debe evitar cualquier esencia psicológica, lo único importante es lo que el personaje hace dentro de la historia.

Vladimir Propp defiende que los personajes son simples productos de lo que tienen que hacer, en concreto en los cuentos de hadas rusos<sup>43</sup>, objeto de estudio de su investigación y posterior división de las 31 funciones que forman parte en el desarrollo de dichas obras, las cuales serán ampliadas posteriormente en la presente investigación (p. 72).

Para Tomashevsky el personaje también es secundario a la trama y, según él, la historia puede prescindir totalmente del héroe y de sus rasgos característicos. Sin embargo, afirma que al personaje lo conforman una serie de características que constituyen su *psique*, concepto totalmente rechazado por los estructuralistas.

Del mismo modo, Aristóteles, aun teniendo una clara posición dentro de este debate, introduce dos conceptos, el *prattos* (agente) y el *ethos* (carácter). El agente está conformado por dos rasgos, noble o bajo, mientras que al carácter lo define como el elemento por el cual se puede decir que los agentes son de una determinada manera, entendiendo el elemento como un conjunto de características de personalidad o rasgos.

Ambos estudiosos, a pesar de posicionar a la trama por encima del personaje, concuerdan en la existencia de unos rasgos psicológicos que lo caracterizan<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Vladimir Propp, en su *Morfología del cuento* publicada en 1928, logró establecer 31 puntos recurrentes que se dan en todos los cuentos, tras hacer un análisis de aproximadamente 100 obras, lo que denominó como las funciones de los personajes.

<sup>44</sup> Jesús García Jiménez, en *Narrativa Audiovisual* (2003), afirma que el concepto de rasgo es casi lo único que se tiene para la discusión del personaje, esencial para profundizar en un análisis de esta figura en el desarrollo de cualquier obra.

Esto mismo defiende el estructuralista Todorov cuando hace una distinción entre las narraciones centradas en la trama o psicológicas y las centradas en el personaje o psicológicas. En las primeras las acciones son intransitivas, los personajes no pueden elegir, mientras que en las segundas son transitivas, expresiones de la personalidad del sujeto.

Acorde a estas teorías se encuentra también el semiólogo francés Roland Barthes, quien inicialmente mantenía la noción del personaje subordinado a la trama para, posteriormente, ampliar su visión con una mirada un tanto más psicológica<sup>45</sup>. En *S/Z* se vuelve totalmente plausible al decir que el personaje está formado por un entramado complejo, con una serie de rasgos, que determinan su personalidad.

A priori, la mayor parte de las corrientes y teóricos parecían posicionar a la trama por encima del personaje, vacío de cualquier esencia psicológica, pero con el transcurso del tiempo, no sólo han surgido posturas enfrentadas, sino que los mismos autores han modificado su posición, pasando a tener una opinión más moderada.

Esto mismo sucede en el debate contemporáneo, donde existen juicios confrontados como, por ejemplo, A. C. Bradley, quien sostiene que los personajes deben ser analizados en profundidad para poder comprender las causas de su carácter, y L. C. Knights y el Scruting Group, quienes reprochan a Bradley el tratar a los personajes como personas, ya que son puro texto para el que carece de sentido cualquier atribución psicológica.

Y también posturas intermedias como, por ejemplo, Seymour Chatman, quien rechaza la posición de Knights y el Scruting Group, calificándola de absurda, y manifestando que es necesaria la existencia de un pacto de verosimilitud con el personaje.

Algunos críticos se encargan de restablecer el equilibrio dentro de esta discusión. Henry James pregunta: “¿Qué es el personaje sino el determinante del suceso? ¿Qué es el suceso sino la ilustración del personaje?” (como se cita en Chatman, 1990, p. 121). Ambos son necesarios para la discurso, lo que se puede ver en el diagrama de la estructura narrativa, donde ambos se encuentran al mismo nivel (ver Apéndice C).

---

<sup>45</sup> En su *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative* [Introducción al Análisis Estructural de la Narrativa] (1975), Roland Barthes defiende que los personajes constituyen un plano necesario sin los cuales las acciones se volverían incomprensibles en el transcurso de la trama.



Como establece Seymour Chatman, los sucesos y los rasgos coexisten en la historia, los primeros tienen sus posiciones estrictamente determinadas, mientras que los segundos no tienen esa limitación, pueden imperar a lo largo de la obra, si se representa en un diagrama, donde P es el personaje y R<sup>d</sup> es un rasgo determinado, ambos coexistirían en la línea de tiempo (ver Figura 3).

Figura 3

*Diagrama de los rasgos del personaje en la línea de tiempo de la historia*

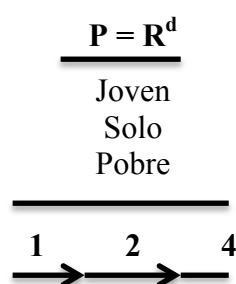


Figura 3. De *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine* (p. 139) por S. Chatman, 1990, Madrid: Taurus Humanidades. Copyright 1990 por Altea, Taurus, Alfaguara, S.A

En un intento por especificar más aún las características que diferencian a los personajes, algunos teóricos se han esforzado en realizar clasificaciones, como la elaborada por Foster en su obra *Aspectos de la novela* (2003), en donde diferencia entre personajes planos, con un solo rasgo, y esféricos o redondos, con gran variedad de rasgos. O desde el punto de vista de la semiología la división entre personajes referenciales, deícticos o conectores, o anafóricos.

Sin embargo, algunos de estos estudios confunden nuevamente al personaje protagonista con el héroe, utilizando ambas voces indistintamente, al igual que realizase Greimas, un ejemplo de ello es Hamon, en su artículo *Pour un statut sémiologique du personnage* [Para un estado semiótico del personaje] (1972), al establecer los procedimientos diferenciales para la designación del héroe, entre los que se pueden mencionar la distribución diferencial, autonomía diferencial o funcionalidad diferencial (ver Apéndice D).

En síntesis, tal como defiende Henry James con las dos preguntas que realizaba y que han sido mencionadas anteriormente, no se debe subordinar el personaje a la acción ni a la inversa, ambos forman parte de la historia y estas solo existen si se dan ambos a la vez. No puede haber acción sin personajes ni personajes sin acción, al menos en lo que atañe a las obras narrativas en cuestión. Por eso, tan importantes son las funciones del personaje, derivadas de lo que hace, como su psicología, su comportamiento.

### **2.3.5. Arcos de transformación del personaje**

Una vez demostrada la importancia que tanto la acción como los actantes tienen para el desarrollo de la historia se pueden pasar a analizar los arcos de transformación, proceso evolutivo por el que pasan todos los personajes para, posteriormente, sintetizar las principales funciones que estos realizan dentro de la trama cinematográfica.

“Los conflictos interiores dan lugar a los arcos de transformación de los personajes: procesos de cambio, leves o radicales, en la personalidad de los protagonistas que nos permiten apreciar su dimensión interior” (Sánchez-Escalonilla, 2006, p. 25).

De lo anterior se puede decir que tanto conflictos interiores como exteriores pueden ser los detonantes en la transformación de los personajes, ya que no son solo los protagonistas los que evolucionan sino también, por ejemplo, los antagonistas, pero esos cambios se aprecian fundamentalmente en la psicología de los mismos, en su interior y, por ende, en las actitudes que lo definen por medio de los actos que realiza.

Algunas historias se centran, incluso, en el cambio o transformación del personaje como base de su argumento. “En la mayor parte de las historias el personaje cambia de carácter, pensamiento o fortuna, pero existen algunas en las que el cambio está en la base de la idea temática” (Fernández, 2005, p. 25).

La existencia de los arcos de transformación es un proceso aceptado en el ámbito académico, un ejemplo de ello sería la clasificación entre personajes planos y esféricos vista anteriormente sobre la que Seymour Chatman añadió que “la conducta del personaje plano es totalmente previsible. Por el contrario, los personajes esféricos poseen gran variedad de rasgos, algunos de ellos contrapuestos o incluso contradictorios; su conducta es imprevisible, son capaces de cambiar, de sorprendernos” (1990, p. 141).

Estos cambios no se producen de golpe sino que van apareciendo gradualmente a lo largo de la historia, “los cambios en los personajes siempre han de seguir un proceso, y no será algo repentino. Al personaje le van sucediendo cosas y se va modificando con y por ellas” (Alonso, 1998, p. 266).

### *Tipologías de arcos de transformación*

Una de las clasificaciones existentes en relación con los arcos de transformación la realiza Sánchez-Escalonilla, quien establece cinco categorías fundamentales, estas son (2001, pp. 292-297):

- a) Arcos de personaje plano. Son personajes que no cambian demasiado su forma de ser a lo largo de toda la historia.

Lo interesante es ver como su personalidad se mantiene inamovible a pesar de todo lo que le vaya sucediendo al personaje. “Los tipos de arco plano son incapaces de dejar de ser como son. Su encanto reside con frecuencia en este inmovilismo psicológico y, al presentarse de un modo íntegro, el espectador desea conocerlos mejor” (p. 293).

- b) Transformación radical. El personaje destaca por una personalidad polarizada, pasa de un extremo a otro, de la estabilidad a la inestabilidad, de la extraversión a la introversión. Pasa de un rasgo a su extremo opuesto.
- c) Arcos moderados. No hay cambios en la personalidad, sino que son transformaciones más disimuladas que se van sucediendo poco a poco a lo largo de la narración.
- d) Arcos traumáticos. Una crisis obliga al personaje a cambiar para bien o para mal, se produce de forma extrema y, normalmente, supone una ruptura con la identidad anterior y la construcción de una nueva.
- e) Transformación circular. El personaje se va transformando hasta acabar nuevamente en el punto de partida, aunque con un nivel moral superior al inicial.

El desenlace no nos devuelve al protagonista en un estado idéntico al que se mostró en el planteamiento. Como ocurre en todo arco de transformación, la experiencia (casi siempre positiva) finaliza con un personaje que, si bien regresa al punto de partida, se encuentra en un nivel de satisfacción moral superior al inicial. (p. 297)

### *La transformación como reconocimiento: la anagnórisis*

La anagnórisis tiene su origen en la tragedia clásica griega cuando se sucede una revelación dramática al protagonista que pasa de la ignorancia al conocimiento absoluto.

Tal como dijo Aristóteles en el capítulo XI de su *Poética*, el reconocimiento es “un cambio de la ignorancia al conocimiento, y así lleva al amor o al odio en los personajes signados por la buena o la mala fortuna”.

La anagnórisis es un reconocimiento dramático. Un nudo de acción que gana intensidad cuando un personaje termina de conocer la identidad de otro personaje, y comprende la fatalidad o la fortuna de ese conocimiento, siempre acompañado de sorpresa... Este recurso, nacido de la tragedia clásica, resulta especialmente eficaz en los guionistas cinematográficos para provocar conflictos, tanto en la acción como en el mundo interior de los personajes. (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 156)

Sánchez-Escalonilla elabora una división de los distintos tipos de anagnórisis que existen según su punto de vista, estas son (pp. 156-159):

- a) Reconocimiento y sorpresa. Este tipo anagnórisis se produce a la vez en el personaje y el espectador, generando un efecto emocional de sorpresa en el segundo.
- b) Reconocimiento y complicidad guionista-espectador. El guionista revela la información al espectador, que se vuelve su cómplice, consiguiendo un clima de suspense que durará hasta el momento en que el personaje obtenga la misma información que tanto guionista como espectador ya compartían.

- c) Reconocimiento de sí mismo. Este tipo de reconocimiento es el que más tensión dramática genera al estar relacionado con los propios conflictos internos que tiene el personaje.

Una vez realizado el reconocimiento se considera que el personaje ya se ha transformado completamente y el relato puede llegar a su fin. Esta transformación se produce a nivel psicológico pero, también, en su forma de actuar, lo que viene referenciado en las funciones que este va realizando a lo largo de la historia y que se desarrollan a continuación.

### **2.3.6. Modelo actancial: funciones del personaje**

En el ámbito académico, el modelo o esquema actancial engloba a todos los estudios enfocados en determinar cuáles son los principales personajes que forman parte de la trama y las funciones, segmentos de acción, que realizan (ver Apéndice E).

En 1895, Polti, en *L'art d'inventer les personnages* [El arte de inventar personajes], elaboró una primera tentativa de las funciones del personaje principal, estableciendo un total de 36. Vladimir Propp logró reducir la lista a 31, donde existen siete funciones de partida que se dan antes del comienzo del relato, estas son (1) lejanía, (2) prohibición, (3) transgresión, (4) interrogación, (5) información, (6) engaño, y (7) complicidad.

Y establece siete esferas de acción a las que pertenecen los siete actantes del relato, (1) el malo, que comete la fechoría; (2) el donante, que atribuye el objeto mágico y los valores; (3) el auxiliar, que presta socorro al héroe; (4) la princesa, que exige una hazaña y promete matrimonio; (5) el mandante, que envía al héroe en su misión; (6) el héroe, activo y sometido a diversas peripecias; y (7) el falso héroe, que usurpa instantáneamente el rol del verdadero héroe.

En contraposición, Souriau distingue seis actantes con sus respectivas esferas de acción, (1) León, sujeto que desea la acción; (2) Sol, bien deseado por el sujeto; (3) Tierra, quien obtiene y aprovecha el bien deseado; (4) Marte, opositor u obstáculo encontrado por el sujeto; (5) Balanza, realiza la función de arbitraje atribuyendo la pertenencia del bien deseado; y (6) Luna, ayudante.

Claude Bremond, en *Logique du récit* [La lógica de la historia] (1973), realiza una reformulación del esquema de Propp, al que considera demasiado rígido, estableciendo también la existencia de seis niveles (en mayúsculas) y las funciones (con números) que corresponden a cada uno de ellos (ver Tabla 12).

Tabla 12

*Niveles y funciones según Claude Bremond*

<b>A</b>			11		15					20		23				
<b>B</b>	8								19							
<b>C</b>		9/10		14		16		18					25/26			
<b>D</b>			12/13								21/22					
<b>E</b>							17							27	29	
<b>F</b>													24		28	30

*Nota.* Adaptado de *Narrativa Audiovisual* (p. 280) por J. García, 2003, Madrid: Ediciones Cátedra. Copyright 2003 por Ediciones Cátedra, S.A.

Los niveles que forman parte de la reformulación realizada por Bremond son, A) nivel de los desplazamientos; B) nivel del inicio, medio, y fin del relato o base de la historia; C) nivel de las pruebas inicial, central y final del héroe; D) nivel de las pruebas ligadas al auxiliar mágico (adyuvante); E) y F) niveles de diferenciación entre el héroe y falso héroe.

Partiendo de los estudios de Propp y Souriau, Greimas, en *Los actantes, los actores y las figuras* (1978), introduce los términos de actante<sup>46</sup> y modelo actancial. Al igual que hicieran Souriau y Bremond, establece seis actantes cuyas relaciones se construyen en base a tres ejes, (1) el eje del deseo (sujeto-objeto), (2) el eje de la comunicación (destinador-destinatario), y (3) el eje de la lucha (ayudante-oponente) (ver Figura 4).

Este esquema es una clara extrapolación del modelo sintáctico abstracto realizado por Lucien Tesnière quien, en su *Elementos de sintaxis estructural* (1994), distingue tres actantes (sujeto, objeto y beneficiario) y un número variable de circunstanciales.

<sup>46</sup> En *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1990) se define al actante como quien realiza o el que realiza el acto.

Greimas no oculta la filiación de su modelo pero, a diferencia de los actantes de Tesnière que son unidades sintácticas, los actantes de Greimas son “unités sémantiques de l’armature du récit” (1970, p. 253), es decir, unidades semánticas de la trama de la historia.

Por tanto, el modelo actancial que propone Greimas quedaría conformado por los siguientes actantes (Urbina, s.f.):

- a) Sujeto (S). Protagonista. El relato se organiza en torno a la búsqueda de un objeto.
- b) Objeto (O). Lo que busca el sujeto. Es el objetivo propuesto.
- c) Destinador (D1). Árbitro o promotor de las acciones. Propicia que la balanza se incline de un lado o de otro al final de la narración.
- d) Destinatario (D2). Beneficiario de la acción, aquel que obtiene el objeto. No tiene que ser obligatoriamente el protagonista.
- e) Ayudante (A). Fuerza de apoyo para la consecución del objeto. Puede tratarse de un personaje, pero pueden desarrollar esa función otros elementos.
- f) Oponente (OP). Fuerza que constituye un obstáculo que impide conseguir el objeto. Como en el caso anterior, puede tratarse de un personaje o de otros elementos.

Figura 4

*Modelo actancial de Greimas*

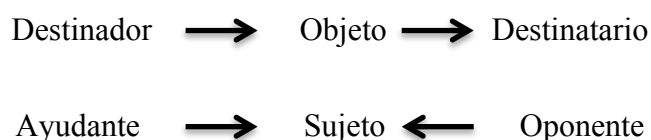


Figura 4. De Lingüística y narrativa: los modelos actanciales (p. 23) por A. Álvarez, 1983, *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 33, p. 23. Copyright 1983 por Ediciones de la Universidad de Oviedo.

Los tres autores (Propp, Souriau y Greimas) realizan una gran aportación en el estudio y clasificación de los actantes (ver Tabla 13).

En cuanto a las funciones, en su *Semántica estructural* (1973), Greimas empareja algunos de los segmentos de acción propuestos por Propp, al considerar que forman parte de la misma esfera, y logra reducirlas a un total de 20, de las cuales nueve son simples y 11 son binarias, en estas, el término de la izquierda es negativo y el de la derecha es positivo (Rodríguez, 2007).

Tabla 13

*Comparativa de los actantes de Propp, Souriau y Greimas*

<b>PROPP</b>	<b>SOURIAU</b>	<b>GREIMAS</b>
Héroe	Fuerza temática orientada	Sujeto
Bien amado o deseado	Representante del bien deseado, del valor orientado	Objeto
Donador o Proveedor	Árbitro atribuidor del bien	Destinador
Mandador	Obtenedor virtual del bien (aquel para quien trabaja el héroe)	Destinatario
Ayudante	Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas	Adyuvante
Villano o agresor	Oponente	Oponente
Traidor o falso héroe	-----	-----

*Nota.* Adaptado de *Diccionario de retórica y poética* (p. 19) por H. Beristáin, 1995, México: Editorial Porrúa. Copyright 1995 por Helena Beristáin.

Otras taxonomías más actuales sobre las acciones que realiza el personaje a lo largo del relato se elaboran por autores de la talla de Federico Fernández Díez o Sánchez-Escalonilla.

El primero distingue cuatro líneas de acción dentro de cualquier trama cinematográfica, (1) acción interna, lo que los personajes sienten y piensan para sí; (2) acción externa, lo que denota la acción; (3) acción lateral, lo que sucede en el entorno de la acción principal; y (4) acción latente, que está dándose mientras se asiste a otra en pantalla (Fernández, 2005, p. 164).



Y el segundo elabora un compendio de siete misiones a las que pueden reducirse todas las funciones del personaje, (1) la búsqueda, el personaje abandona su mundo y parte en busca de algo que le resulta necesario; (2) la aventura, emprende un viaje cuya importancia es superior a la transformación interior del personaje; (3) el rescate, un antagonista secuestra o roba un objeto preciado que debe ser recuperado; (4) la persecución, se emprende una cacería donde la presa es el protagonista que intenta escapar del peligro; (5) la huida, el protagonista que se encuentra encerrado elabora una estrategia de fuga y la lleva a la práctica; (6) la venganza, acto de justicia llevado a cabo por el protagonista que se mueve por el odio y la pasión; y (7) el enigma, el protagonista debe resolver un misterio en el que está inmerso (Sánchez-Escalonilla, 2002, p. 59).

## 2.4. La psicología en el cine

Existen pocos estudios centrados en la teoría del personaje<sup>47</sup>, con excepción de su etimología y algunas clasificaciones como las introducidas en el apartado anterior. Para ampliar el estudio, se puede acudir al concepto de caracterización, que es:

La representación, por escrito, de imágenes claras de una persona, sus acciones y su forma de pensar y de vivir. La naturaleza de una persona, su entorno, hábitos, emociones, deseos, instintos: todas esas cosas hacen que la gente sea como es, y el escritor hábil presenta claramente a sus personajes importantes por medio de la descripción de estos elementos. (Thrall & Hibbard, 1936, pp. 74-75)

Figura 5

*La caracterización del personaje*

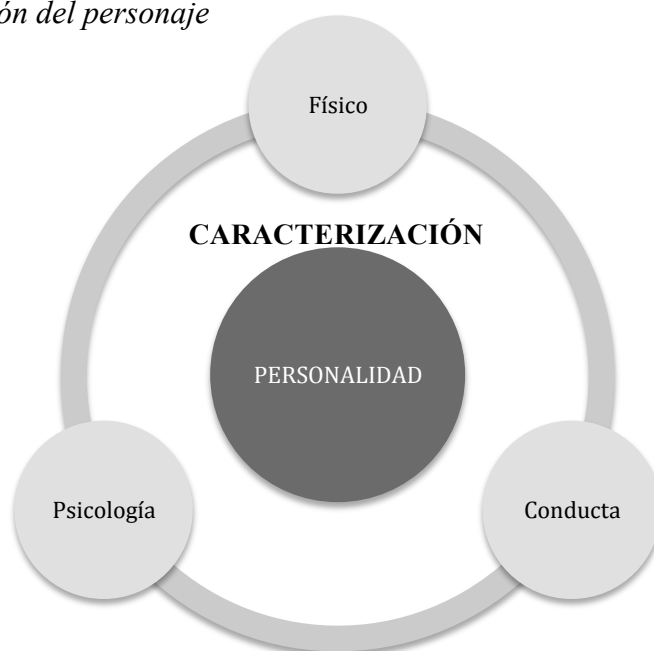


Figura 5. De *El guión del guionista: el desarrollo del guión desde la idea al guión literario* ("Los personajes", párr. 2) por G. Martínez, 2012, kindle DX version. Copyright 2012 por Gabriel Martínez i Surinyac.

<sup>47</sup> En su libro *Character and the Novel* [Personaje y la Novela] (1970), W. J. Harvey establece una crítica sobre la falta de estudios generales sobre el personaje con un nivel de profundidad importante, recomendando únicamente el análisis elaborado por E. M. Foster hace 30 años, al que considera superficial.

Como se aprecia en la propia definición, al personaje, en cuanto a su caracterización, se lo asocia con la persona y los rasgos que lo conforman, que hacen que “sea como es”. De hecho, la elaboración de una teoría del personaje puede partir de que, según defienden algunos teóricos, son entes independientes de la trama y que son los espectadores los que, por medio de la visualización de la película, reconstruyen cómo son los personajes.

Pero para que pueda darse una reconstrucción primero ha debido de haber una construcción por medio de la caracterización del personaje, lo que permitirá la composición de la totalidad de la personalidad del mismo a través de su físico, su psicología y su conducta (ver Figura 5).

#### **2.4.1. Caracterización del personaje**

La personalidad del personajes es, por ende, un compendio de tres tipos de caracterización que van de la más superficial y externa, la física, a la más interna e íntima, la psicológica, pasando por la esfera de la acción, la conducta. De esta última se encarga, como se verá más adelante (p. 87), la psicología social, pero es necesario al menos hacer una pequeña mención a las otras dos y lo que con ello comportan, ya que todas se retroalimentan entre sí y ayudarán a la identificación y posicionamiento del espectador frente a las actitudes del protagonista.

##### *Caracterización física*

Esta es la más externa y, por tanto, superficial de las caracterizaciones, pero no por ello es menos importante dentro de la creación de la personalidad del personaje. Existen diversos elementos a tener en cuenta en esta construcción física del protagonista, los cuales han sido ampliamente desarrollados en el ámbito académico, estos son:

- a) Estado físico. Representa o hace una idea de las experiencias vividas e, incluso, puede enriquecer la trama al contraponer ese estado físico a las pruebas que debe superar el protagonista y que, salga victorioso o no, lo pueden acabar posicionando en el estrato del héroe.

- b) Rasgo especial. Hace referencia a lo que Michel Chion denomina como *tag*, que es un rasgo diferenciador que vuelve único al personaje.

Puede ser una cosa que roe con los dientes, un ruido que hace, un objeto con el que juguetea sin cesar, una observación que repite continuamente, un defecto de pronunciación, una risita particular, una manera de suspirar o un defecto especial, una forma de andar, una discapacidad física. (Chion, 2009, p. 164)

- c) Ropa. Este elemento también se vuelve fundamental dentro de la construcción externa del personaje, funciona como un apéndice del mismo, reforzando y justificando la personalidad que lo caracteriza, ya que es indicativo de particularidades tales como la procedencia, clase social, situación económica, pertenencia a un grupo, religión que profesa, e, incluso, trabajo que realiza.

Esto también se puede trasgredir enriqueciendo con ello el texto cinematográfico, por ejemplo, se puede esperar que un profesor de universidad sea un hombre de unos 50 años o más, que viste chaqueta de lana con coderas, y lleva un maletín de cuero ajado por el tiempo; cuando esto no se da de esta manera, sino que se invierten totalmente estos términos, puede suponer un atractivo mayor para aquel que observa, el público.

- d) Carencia. Finalmente, no solamente aquello que complementa al personaje sirve para crear su caracterización física sino que también es esencial lo que no tiene, la ausencia o carencia de algo, desde lo más básico como, por ejemplo, su pelo, hasta elementos tan importantes que supongan una minusvalía mayor tales como una extremidad, su voz, o su vista.

### *Caracterización psicológica*

En relación a su caracterización psicológica, muchos son los elementos que permiten conformar su esencia interna, su esfera más íntima, desde los diálogos hasta los conflictos, tanto internos como externos (vistos en la p. 56).

Además, este elemento es indisoluble de su conducta, como defiende Gabriel Martínez i Surinyac y que será ampliado con posterioridad, pero a modo de anticipación se puede decir que su actitud promueve su conducta y su conducta es significativa de un tipo concreto de actitud.

A pesar de eso, otros elementos han sentado las bases de los análisis que sobre la construcción psicológica del personaje se han llevado a cabo y deben ser citados a modo de antecedente importante dentro de los estudios teóricos del mismo.

El primero es el concepto de temperamento<sup>48</sup> al que Wundt le dio un carácter dimensional al integrar a cuatro de ellos entre dos continuos dimensionales, emocional-no emocional y estable-inestable, estos son (Cabanyes, 2003, p. 119):

- a) Melancólico. Emocional y estable.
- b) Colérico. Emocional e inestable.
- c) Flemático. No emocional y estable.
- d) Sanguíneo. No emocional e inestable.

Y, el segundo concepto a tener en cuenta, la clasificación en ocho arquetipos que Carl Jung estableció sobre la base de cuatro actitudes (reflexivo, sensible, perceptivo e intuitivo) y la utilización de dos rasgos (extravertido e introvertido), estos son (Jung, 1965, p. 291):

- a) Reflexivo-extravertido. Elabora sus teorías sobre la base de datos objetivos, obtenidos por medio de la percepción sensorial o extraídos de la cultura. Dirige su conducta y pretende dirigir la de los demás con sus postulados, lo que le convierte en un ser intolerante y tirano. Se percibe con una gran preocupación por los demás.
- b) Reflexivo-introvertido. Elabora sus teorías de forma subjetiva siendo pobre en sentimientos e intuición, lo que le convierte en un ser terco pero influenciable. Se percibe como un inadaptado.
- c) Sentimental-extravertido. Es un ser que se deja llevar por el sentimiento provocado por lo externo. Sus sentimientos guían sus propios pensamientos, los cuales expresa abiertamente. Es empático, identificándose fácilmente con los demás.
- d) Sentimental-introvertido. Es un ser incapaz de expresar afectos y aversiones, lo que le convierte en callado, inaccesible y difícil de comprender.

---

<sup>48</sup> El concepto de temperamento fue acuñado por Hipócrates cuando estableció una clasificación en cuatro humores que, posteriormente, fueron reformulados por Galeno dándoles un carácter categorial y por Wundt que les dio un carácter dimensional.

- e) Perceptivo-extravertido. Predomina su percepción sensorial, buscando siempre estímulos externos que cambien constantemente. Tiene tendencia al goce, convirtiéndolo en un ser alegre y vivo.
- f) Perceptivo-introvertido. Destaca por los aspectos subjetivos de lo que percibe, viviendo en un mundo irreal. Permite que abusen de él pero es un ser vengativo.
- g) Intuitivo-extravertido. Es un ser optimista cuyos intereses varían en el momento en que alcanza su objetivo, por eso es considerado como inestable y cambiante. Entusiasma a otros en sus proyectos y luego los abandona. Posee una moral propia y un escaso interés por el sentimiento ajeno.
- h) Intuitivo-introvertido. Destacan los seres soñadores, videntes, fanáticos y artistas. Son subjetivos, con escasas preocupaciones, inestables y poco dignos de confianza. Se perciben como enigmáticos ante los demás.

Estas teorías pueden servir de base para estudios más amplios y pormenorizados, pero no son abarcativos sino que tocan parte de lo que se puede lograr con la construcción psicológica del personaje.

Para ejemplificar, este último autor, Carl Jung, escoge únicamente cuatro actitudes en relación a dos rasgos, los cuales forman parte de uno de los grupos de los Cinco Grandes de la Teoría de Rasgos (p. 84).

Además, en aras de completar la información que se ha incorporado sobre el conflicto, existen distintas relaciones interpersonales que el protagonista mantiene con otros personajes y que profundizan en el cómo y el por qué de la esfera interior del mismo.

En esta línea, Syd Field elabora un esquema en el que diferencia entre el ámbito interior y exterior del personaje relacionado con el lugar donde se desarrolla dicho conflicto (ver Figura 6).

Figura 6

*Esquema del personaje*

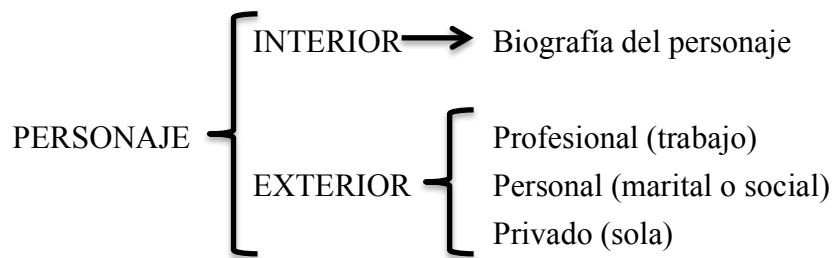


Figura 6. Adaptado de *El libro del guión* (p. 45) por S. Field, 1994, Madrid: Plot Ediciones. Copyright 1994 por Plot Ediciones.

Finalmente, diversas teorías defienden la existencia de unos valores que impulsan la conducta, lo que se podría asemejar con el concepto de actitud que se va a definir posteriormente (p. 89), y que se engloban en seis grandes grupos, extremos ideales que no son independientes ya que un personaje comparte varios al mismo tiempo (Cuesta & Menéndez, 2006, pp. 66-67):

- a) Teórico: busca la verdad, es un intelectual, un filósofo.
- b) Utilitario: le interesa lo útil, la satisfacción de necesidades corporales y los asuntos prácticos del mundo (negocios, mercado, poder).
- c) Estético: búsqueda de la forma y la armonía. Se interesa por las personas más que por su bienestar. Es individualista y autosuficiente.
- d) Social: destaca el amor a otras personas. Es simpático, amable y sin egoísmo. Es altruista. Cercano a las actitudes espirituales y morales.
- e) Político: le interesa el poder. La competición y la lucha juegan un papel fundamental en su conducta.
- f) Religioso: su valor más alto es la unidad. Es místico y trata de comprender el cosmos.

#### **2.4.2. Estudios psicoanalíticos sobre cine**

Hay que hacer un inciso aquí para hacer referencia a otra rama de la psicología que, tal como se estudia en el ámbito académico, ha sido la precursora en la realización de investigaciones transdisciplinares que han sabido conjugar el estudio del cine con un prisma científico, esta disciplina es el psicoanálisis.

Los escritos atrevidos, y que verdaderamente marcan una época de los psicoanalistas, son indispensables para el estudioso de la mitología; porque, piénsese lo que se piense de las detalladas y a veces contradictorias interpretaciones de casos y problemas específicos, Freud, Jung y sus seguidores han demostrado irrefutablemente que la lógica, los héroes y las hazañas del mito sobreviven en los tiempos modernos. (Campbell, 2014, p. 12)

Los enfoques psicoanalíticos que se han aplicado al cine se pueden dividir en cuatro grupos, los cuales han sido categorizados por Christian Metz (2001, pp. 41-49):

- a) Vía nosográfica. Este tipo de estudios se centran en el cineasta y no en la película, basándose en un análisis biográfico pero, también, patológico del creador del filme. Se podría hablar aquí de la búsqueda de una neurosis basándose en una serie de síntomas que se desprenden del estudio psicoanalítico de la persona.
- b) El segundo grupo es una variación del anterior, en el que su centro sigue siendo el mismo cineasta pero ya no visto desde una perspectiva patológica sino, más bien, psíquica, donde persiste el análisis biográfico del creador.
- c) Estudio psicoanalítico de los guiones de las películas. Esta es la orientación que más claramente acoge a la película como discurso. En este tipo de investigaciones se cae en el reduccionismo del guión como mero significante, lo que permite hacer posteriores deducciones con una visibilidad menos inmediata.

Dentro de este tipo de estudios tienen cabida dos variantes, los que buscan significaciones inconscientes con inspiración psicoanalítica, y los que analizan las significaciones preconscientes del guión, que pueden ser llamados ideológicos.



- d) Estudios de sistemas textuales. En este cuarto y último grupo se encuentran englobadas las investigaciones cuya orientación se basa en la aplicación del psicoanálisis a las películas, recibe el nombre de textual porque es la totalidad del texto filmico la que ahora se constituye como significante.

En este grupo se encuentran teóricos de la talla de Jesús González Requena, quien se había citado con respecto a la categorización que realiza del cine en relato clásico, manierista y postclásico, y que aplica el psicoanálisis, junto con la antropología, en el estudio de diversas películas.

En definitiva, como señala el autor, los dos primeros grupos se centran en el estudio biográfico de sus creadores y, por ende, en la indiferencia al texto filmico; el tercero busca significaciones inconscientes o preconscientes en los guiones cinematográficos, por tanto, tienen una inspiración psicoanalítica o ideológica, respectivamente; y el cuarto se basa ya en el estudio psicoanalítico del filme por completo.

Este tipo de trabajos que se nutren del psicoanálisis han recibido numerosas críticas pero, sean estas verídicas o no, se llevan la gratificación de haber sentado las bases de la aplicación de disciplinas psicológicas en el análisis filmico, como Christian Metz defiende:

Tampoco logran borrar el interés y la agudeza de la apertura, del *gesto*, de la dirección indicada: pues, ¿acaso fue tan frecuente, en la teoría cinematográfica anterior, la preocupación de ilustrar en términos freudianos unos fenómenos como el fuera de campo, el encuadre, el montaje corto o el rodaje en profundidad? (p. 52)

#### **2.4.3. La personalidad: Teoría de Rasgos**

Retomando el concepto de personalidad como elemento que caracteriza al protagonista se introduce aquí la noción de rasgo que lo asemeja y diferencia de otros personajes. De hecho, como se establece en el ámbito académico, la personalidad es uno de los conceptos más complejos dentro de la psicología.

Acudiendo a su origen, ya en Roma, Cicerón usó la palabra persona con cuatro sentidos diferentes; (1) La imagen que se proyecta hacia los demás; (2) el papel del comediante que se asemeja a la forma de actuar ante la vida; (3) cualidades de la persona orientadas a la acción; y (4) como sinónimo de dignidad y prestigio. La última es la que prevalece en la conceptualización de personalidad.

Entre sus principales características se encuentran que (1) no existe realmente sino que se infiere por la conducta del individuo; (2) se relaciona con el comportamiento de cada persona; (3) es producto de la herencia genética y el aprendizaje; y (4) es social e individual.

Si se revisa el término de personaje, el *Dictionary of Philosophy* [Diccionario de Filosofía] lo define como “la totalidad de los rasgos mentales que caracterizan una personalidad individual o yo” (Runes, 1975, p. 230).

Por tanto, el rasgo está determinado por el comportamiento, y un conjunto de rasgos estables daría lugar a un tipo que está englobado por individuos con rasgos comunes, es decir, son modelos de comportamiento (Smith, Nolen-Hoeksema, Fredrickson & Loftus, 2003, p. 417).

La clásica caracterización psicológica del rasgo la realizó Gordon W. Allport<sup>49</sup>, quien estableció la existencia de ocho propiedades de las cuales, tal como apunta Jesús García Jiménez (2003, pp. 130-131), cuatro de ellas se pueden rescatar para la teoría narrativa:

- a) Un rasgo es más general que un hábito. Es un gran sistema de hábitos independientes.
- b) La existencia de un rasgo se puede determinar empíricamente o estadísticamente.
- c) Los rasgos no son independientes los unos de los otros, es decir, existe un grado de correlación entre ellos.
- d) Actos o hábitos que no concuerdan con un rasgo no son prueba de que dicho rasgo no exista.

---

<sup>49</sup> Gordon Allport, psicólogo estadounidense, entrevistó a Freud cuando tan solo tenía 22 años, encuentro que calificó como traumático y que dio a conocer la obsesión que este tenía por encontrar motivaciones ocultas en la conducta.

Los personajes están conformados por un conjunto de rasgos que se van revelando a lo largo de la historia y que, al igual que aparecen, pueden desaparecer o ser sustituidos por otros. Mediante la utilización del análisis factorial<sup>50</sup> se estableció que los rasgos pueden dividirse en lo que se ha denominado como los Cinco Grandes, muchos han apoyado esta teoría pero sus máximos defensores son Paul Costa y Robert McCrae.

Los Cinco Grandes constan de cinco grupos englobadores, estos son (1) extroversión, (2) afabilidad, (3) neuroticismo, (4) rectitud, y (5) apertura (OCEAN, por sus siglas en inglés). “¿Serían evidentes en otras culturas las mismas cinco dimensiones de la personalidad? La respuesta parece ser afirmativa” (Morris & Maisto, 2005, p. 394).

Cada uno de estos componentes luego puede ser subdividido en seis facetas, que concuerdan con rasgos de personalidad más precisos, que están escritos en positivo pero que abarcarían tanto esa faceta en concreto como su extremo opuesto (ver Tabla 14)<sup>51</sup>.

Tabla 14

*Facetas específicas de los Cinco Grandes factores de la personalidad*

FACTOR	FACETAS
Extroversión (E)	Calidez, carácter sociable, asertividad, actividad, búsqueda de excitación y emociones positivas
Afabilidad (A)	Confianza, sencillez, altruismo, docilidad, modestia y bondad
Neuroticismo (N)	Ansiedad, hostilidad, depresión, escrupulosidad propia, impulsividad y vulnerabilidad
Apertura (O)	Fantasía, estética, sentimientos, acciones, ideas y valores
Rectitud (C)	Competencia, orden, conciencia de los deberes, esfuerzo por el logro, autodisciplina y deliberación

*Nota.* Adaptado de *Teorías de la personalidad* (p. 255) por S. C. Cloninger, 2003, México: Pearson Educación. Copyright 2003 por Pearson Educación.

<sup>50</sup> El análisis factorial consiste en un procedimiento estadístico donde, mediante la elaboración de cuestionarios y con un gran número de respuestas, se buscan correlaciones para poder hacer agrupaciones básicas e independientes.

<sup>51</sup> El instrumento de medición de la personalidad más prestigioso es el denominado *NEO PI-R*, que evalúa los principales factores de personalidad con sus seis escalas o facetas, medidas por ocho ítems cada una. En total son 240 cuestiones a responder.

#### **2.4.4. Psicología Social: actitudes**

En la trama cinematográfica, como se puede ver en el esquema elaborado por Syd Field, los personajes están interrelacionados entre sí, no son seres aislados, por este motivo, a esta investigación le interesa analizar sus actitudes y la conducta que tienen con respecto a los otros, y eso lo aborda la psicología social.

Hay quien data el origen de esta disciplina en la filosofía de la Grecia clásica, otros en la filosofía moral de la ilustración pero, según el ámbito académico, como disciplina científica, con identidad propia, se situaría en la segunda mitad del siglo XIX. Anterior a este periodo se encuentran algunas reflexiones importantes como (Ibáñez, 2011, pp. 54-55):

- a) Si la persona, en tanto que individuo, es única o idéntica a los otros.
- b) Si la persona es producto de la sociedad o, a la inversa, la sociedad es una función de los individuos que la componen.
- c) Si la relación entre individuo y sociedad es un problema con sentido o la expresión de una ideología latente.
- d) Si la naturaleza de los seres humanos es egoísta y necesita de procesos de socialización o si los seres humanos son sociales por naturaleza.
- e) Si las personas son agentes libres o están determinadas por fuerzas sociales y culturales.

En 1927, se hizo un experimento social por parte de un equipo de psicólogos de la Universidad de Harvard para medir el rendimiento de las trabajadoras de la Western Electric Company. Este puede ser considerado como el primer experimento dentro de la disciplina de la psicología social (García, 1982, p. 139).

En este caso, se aisló a un grupo de cinco obreras y se les fueron cambiando algunas condiciones (tales como la luz, el ruido ambiental, aumento de salarios, reducción de horas de trabajo...) para medir el rendimiento laboral.

En general, la introducción de mejoras aumentó su rendimiento pero, cuando se decidió volver al estado inicial, este seguía siendo superior que el del resto de trabajadoras. De esta forma se comprendió que la existencia de un grupo era otro factor condicionante a tener muy en cuenta.

Es así como el grupo se convirtió en el objeto de estudio específico de la psicología social y, en concreto, las conductas de los individuos dentro de esos grupos. La definición más certera de psicología social la describe como “la investigación científica de cómo influye la presencia real, imaginada o implícita de los otros en los pensamientos, sentimientos y conductas de los individuos” (Allport, 1954, p. 5).

Según el ámbito académico, la psicología social se centra en el estudio de la conducta humana pero también le interesan otros aspectos como los sentimientos, pensamientos, creencias, actitudes, intenciones y objetivos. Este hecho hace que se diferencie pero que, también, se nutra de otras ciencias cercanas (ver Figura 7).

Figura 7

*Psicología social y algunas ciencias vecinas*

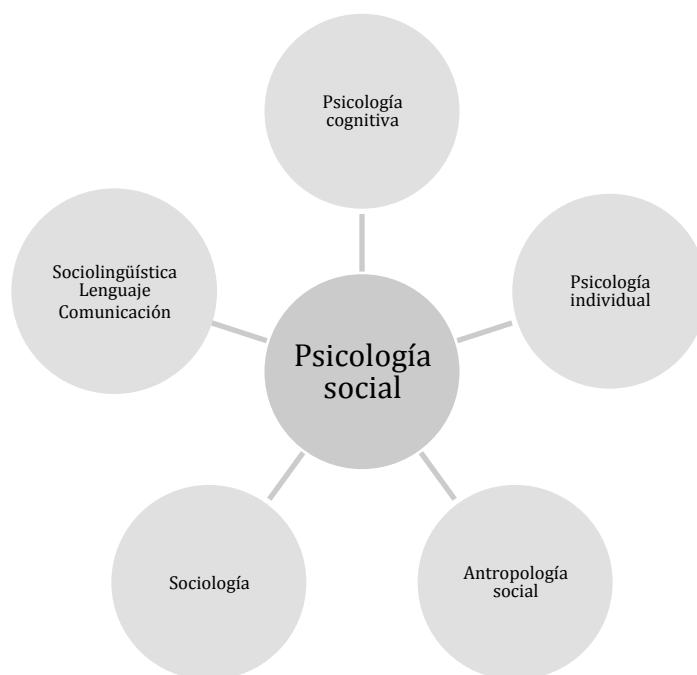


Figura 7. De *Psicología Social* (p. 5) por M. A. Hogg & G. M. Vaughan, 2010, Madrid: Editorial Médica Panamericana. Copyright 2010 por Editorial Médica Panamericana S.A.

Lo que diferencia a la psicología social del resto de disciplinas es una combinación de qué estudia, cómo lo estudia y qué nivel de explicación busca. Los rasgos quedan relegados a un segundo plano y son las actitudes las que se convierten en el centro de estudio de esta ciencia. El concepto de actitud ha sido definido desde diversas perspectivas.

Están aquellas definiciones que lo relacionan con los valores al decir que “la actitud es la disposición permanente del sujeto para reaccionar ante determinados valores” (Marín, 1976, p. 69). O, según Alcántara:

Son las disposiciones según las cuales el hombre queda bien o mal dispuesto hacia sí mismo y hacia otro ser... son las formas que tenemos de reaccionar ante los valores. Predisposiciones estables a valorar de una forma y actuar en consecuencia. En fin, son el resultado de la influencia de los valores en nosotros. (1988, p. 9)

Otras definiciones ponen el acento en la noción de creencia cuando defienden que las actitudes son “creencias internas que influyen en los actos personales y que reflejan características como la generosidad, la honestidad o los hábitos de vida estudiables” (Schunk, 1997, p. 392), básicamente, “una organización relativamente estable de creencias, sentimientos y tendencias hacia algo o alguien –el objeto de la actitud–” (Morris, 1997, p. 608).

Finalmente, existen otras que están ligadas a la forma de actuar, manera de ser del individuo, en definitiva, a su comportamiento o conducta, así se puede recalcar que se habla de actitud “cuando nos referimos a una generalización hecha a partir de observar repetidamente un mismo tipo de comportamiento” (Sanmartí & Tarín, 1999, p. 56).

“Es una orientación general de la manera de ser de un actor social (individuo o grupo) ante ciertos elementos del mundo” (Mucchielli, 2001, p. 151), “una predisposición aprendida, no innata, y estable aunque puede cambiar, a reaccionar de una manera valorativa, favorable o desfavorable ante un objeto (individuo, grupo, situaciones, etc.)” (Morales, 2000, p. 24).

El concepto actitud... se refiere a las concepciones fundamentales relativas a la naturaleza del ser humano, implica ciertos componentes morales o humanos y exige un compromiso personal y se define como una tendencia o disposición constante a percibir y reaccionar en un sentido; por ej. de tolerancia o de intolerancia, de respeto o de crítica, de confianza o de desconfianza, etcétera. (Martínez, 1999, p. 181).

La actitud se convirtió en una de las nociones indispensables de la psicología social, en palabras de Gordon Allport, “el concepto actitud es, probablemente, el más distintivo e indispensable de la psicología social estadounidense contemporánea. Ningún otro término aparece con más frecuencia en la literatura experimental ni teórica” (1935, p 798).

La actitud está compuesta por tres componentes<sup>52</sup>, modelo que se establece a partir de un antiguo paradigma filosófico, el cual decía que:

La tricotomía de la experiencia humana en pensamiento, sentimiento y acción, aunque no rigurosa desde el punto de vista lógico, es tan generalizada en el pensamiento indoeuropeo (se la halla en la filosofía helénica, zoroastriana e hindú) que sugiere que se corresponde con algo básico de nuestra manera de conceptualizar, quizás [...] refleje las tres capas evolutivas del cerebro, corteza cerebral, sistema límbico y arquencéfalo. (McGuire, 1989, p. 40)

Este modelo teórico representa a la actitud con componentes de tipo (1) cognitivo, pensamientos y creencias; (2) afectivo, sentimientos y emociones; y (3) conductual, intenciones o disposiciones a la acción hacia el objeto de la actitud (ver Figura 8).

---

<sup>52</sup> Algunos autores defendieron que la actitud estaba conformada por un solo elemento, modelo de actitud de un componente, que sostiene que una actitud consiste en afecto hacia el objeto o evaluación de éste, o por dos, modelo de actitud de dos componentes, que sostiene que la actitud consiste en una preparación mental para actuar y que guía respuestas de evaluación (Hogg & Vaughan, 2010, p. 149).

Figura 8

*Estímulos que denotan la actitud*

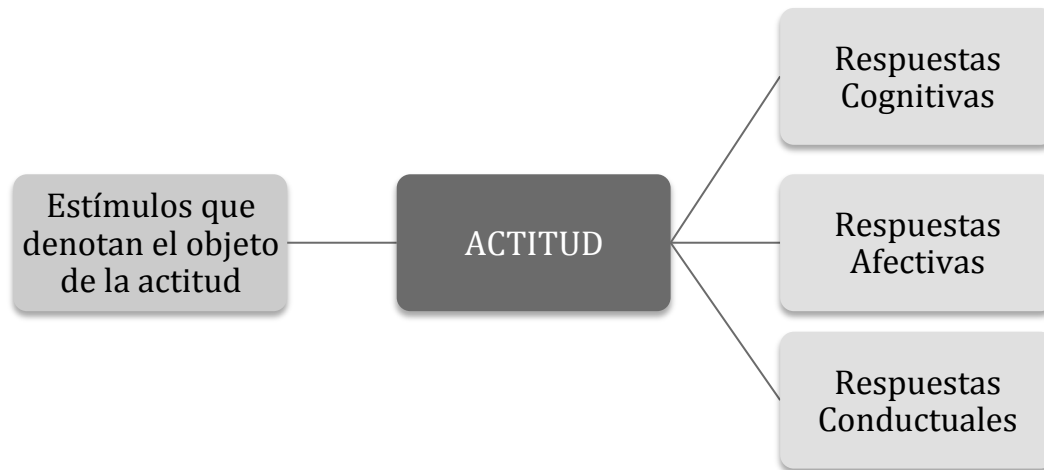


Figura 8. Adaptado de *Psicología Social* (p. 195) por J. F. Morales, 1999, Madrid: McGraw Hill. Copyright 1999 por McGraw Hill/Interamericana de España, S.A.U.

Además de estos componentes, existen diversos elementos que, según la teoría psicosocial, caracterizan a las actitudes y se consideran importantes para introducir aquí, estos son:

- a) Signo: Pueden ser buenas o positivas, o malas o negativas, dependiendo de si se dirigen a valores o contravalores sociales.
- b) Dirección: Se representa en términos bipolares en función de la posición dispuesta con respecto al objeto de la actitud, es decir, se acepta o rechaza, hay un acercamiento o un alejamiento.
- c) Magnitud: Es el nivel de polarización, depende del grado de aceptación o acercamiento, o rechazo o alejamiento hacia el objeto de la actitud.



En síntesis, de todo lo mencionado se extrae que los rasgos y las actitudes se identifican de alguna manera, de hecho, las actitudes, en ocasiones, son denominadas como rasgos. Lo mismo se puede decir de las actitudes con respecto a la conducta<sup>53</sup>, ya que en la psicología social se habla de las acciones como descriptivas de la actitud y de esta como predictiva del comportamiento.

En el ámbito académico se dan diversos enfoques sobre la relación que existe entre actitud y conducta, dichas posiciones, a grandes rasgos, serían las siguientes:

- a) Las actitudes preceden a las conductas.
- b) Las actitudes y las conductas son recíprocas, la acción refuerza la actitud y viceversa.
- c) Las actitudes evidenciadas son en sí mismas un tipo de conducta.

Independientemente de esta discusión, queda patente que ambos conceptos están relacionados, “los componentes cognitivos, afectivos y conductuales pueden ser antecedentes de las actitudes; pero recíprocamente, estos mismos componentes pueden tomarse como consecuencias. Las actitudes preceden a la acción, pero la acción genera/refuerza la actitud correspondiente” (Bolívar, 1995, p. 74).

En base a lo anterior, una actitud es un rasgo definitorio que engloba a múltiples acciones que la reafirman, de la misma forma, una conjunto de actos que trabajan en la misma dirección conforman una actitud en concreto. Un ejemplo de ello sería una persona que tiene una actitud ecologista, esta persona puede que no recicle, pero no es ese acto el que define su actitud, sino múltiples actos, así que puede no reciclar y, sin embargo, realizar otra serie de acciones que reafirmen su actitud ecologista.

En relación con los personajes, es la duración de la película cinematográfica la que va a englobar el conjunto de acciones que permitirán establecer actitudes que definan al sujeto en cuestión, pero habrá que esperar al final de la película para poder realizarlo, ya que los personajes evolucionan a lo largo del filme y, al igual que sucede con el concepto de rasgo, las actitudes pueden nacer, cambiar o desaparecer.

---

<sup>53</sup> La conducta y los patrones conductuales ya se habían constituido como el único y verdadero objeto de estudio de la psicología (Cuesta, 2000, p. 39), tras ello surgió la corriente denominada como conductismo que, si bien parece tener un objetivo similar al de la psicología social, se diferencia en que se dedicaron primordialmente al estudio del proceso de aprendizaje.

### 2.4.5. La psicología social y el espectador

El nacimiento del cine supuso, igualmente, el origen de la figura del espectador que, al igual que este, fue evolucionando en paralelo<sup>54</sup> y se convirtió en el núcleo central de numerosos estudios como (Casetti, 1989, p. 19):

- a) En 1916, Hugo Münsterberg, en *The film: a psychological study* [El cine: un estudio psicológico], estudiaba tanto a los medios con los que el filme capturaba al espectador como el papel que este debía tener para que el primero funcionase.
- b) Posteriormente, el formalista Boris Eichenbaum analizaba cómo los signos proyectados en la pantalla eran reconstruidos en la mente del espectador, lo que denominó como discurso interior.
- c) En la década de los 30, Walter Benjamin<sup>55</sup> propone que el modo de reproducción cambia la naturaleza de la obra de arte, se trata de una visión de consumo, donde el autor ahora se dirige a la masa.

El intérprete de cine no deja de estar consciente de esto ni por un instante. Al estar ante el sistema de aparatos, sabe que en última instancia con quien tiene que vérselas es con la masa. Es esta masa la que habrá de supervisarlos. (Benjamin, 2003, p. 73)

- d) En los años 50, Edgar Morin, en *El cine o el hombre imaginario* (2001), habla del cine como una simbiosis entre componentes lingüísticos y psíquicos.
- e) Finalmente, entre los años 50 y 60 se comienzan a aplicar metodologías científicas en el estudio del espectador, hecho que pervive hasta la actualidad y en donde cada disciplina establece el enfoque desde el que abordar la investigación. Tomando como referencia las dos disciplinas imprescindibles para el presente estudio:

---

<sup>54</sup> Jonathan Crary, en *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna* (2008), elabora un análisis sobre cómo evolucionan los conceptos de percepción y atención, ligados con la figura del espectador, por la aparición de las nuevas tecnologías.

<sup>55</sup> Walter Benjamin ahonda en la relación existente entre la obra reproducida y el espectador que la consume en dos textos fundamentales, *El autor como productor* (2004) y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003).

Para la psicología, ocupada en la actividad perceptiva y los procesos cognitivos, es el eje alrededor del cual gira la situación fílmica; para la sociología, interesada en las interacciones y los comportamientos, es uno de los factores de la institución cinematográfica. (Casetti, 1989, p. 21)

El espectador se convierte así en un sujeto más a tener en cuenta dentro del esquema comunicativo del filme enmarcándose, según Casetti, dentro del enunciatario, figura de la recepción del relato, en oposición al enunciador, el encargado de elaborar el mensaje<sup>56</sup> (ver Figura 9).

Figura 9

*Esquema comunicativo del filme*

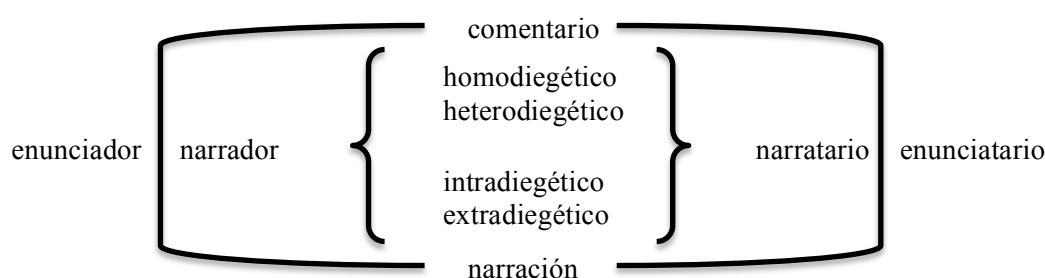


Figura 9. Adaptado de *El filme y su espectador* (p. 67) por F. Casetti, 1989, Madrid: Ediciones Cátedra. Copyright 1989 por Ediciones Cátedra, S.A.

El espectador ya no está destinado a la recepción pasiva de la obra, sino que tiene un rol activo dentro de la construcción del filme. “Mirar es también una acción que confirma o modifica esa distribución, y que “interpretar el mundo” es ya una forma de transformarlo, o reconfigurarlo” (Rancière, 2010, p. 9).

De hecho, todos, ya sean creadores, autores o espectadores, forman parte de ese público, “no hay más remedio que aceptarlo: el público es nosotros” (Molina, 2009, p. 15). Por tanto, el espectador no es un simple consumidor sino que también es productor.

<sup>56</sup> El mensaje elaborado por el enunciador se comunica por medio del narrador, que puede ser homodiegético/heterodiegético (en función de si está dentro o fuera de la historia) o intradiegético/extradiegético (si está representado icónicamente en el discurso), el cual se dirige al narratario, correspondencia inequívoca del narrador (Guarinos, 2006, pp. 13-26).

Se trata de la muerte del autor tal como se la conoce y no tanto de la muerte del cine. “Lejos de la proclamada muerte del cine, un naciente espíritu del cine recorre el mundo”. (Lipovetsky & Serroy, 2009, p. 26).

Emulando la paradoja del espectador de Jacques Rancière, no hay cine sin espectador y es que, ya lo dijo Schopenhauer cuando reivindicó el papel protagónico que tiene el espectador tanto en el plano productivo como en el receptivo, para que exista el proceso creativo debe existir un momento de inspiración entre autor y espectador<sup>57</sup>.

En palabras de Marcel Duchamp “contra toda opinión, no son los pintores sino los espectadores quienes hacen los cuadros” y lo mismo se puede decir de la obra cinematográfica. Pero, para que esto se de, tiene que existir un proceso de identificación con los personajes que permita al espectador dar sentido a lo que de la obra se desprende.

Volviendo a las teorías psicoanalíticas, según estas, la identificación se produce gracias al estado aletargado que presenta el público cinematográfico, acción similar al del sonambulismo o al de estar soñando, aunque existen diferencias entre ellas, la primera es que “el soñador no sabe que está soñando, el espectador de la película sabe que está en el cine” (Metz, 2001, p. 101).

Según Christian Metz, se puede decir que el único momento en que parece coincidir la experiencia entre ambos es cuando el espectador comienza a quedarse aletargado mientras que el soñador empieza a despertar. Por lo demás, las diferencias parecen estar claras entre lo que supone ver la película de ficción y el sueño, entre velar y dormir.

El saber desigual del sujeto por lo que atañe a lo que está haciendo, luego la presencia o la ausencia de un material perceptivo real, y en tercer lugar el carácter del propio contenido textual (texto de la película o texto del sueño). (p. 119)

Es por eso que, en base a estas diferencias, se buscó un término que permitiese la existencia de una identificación por parte del espectador cuando se encuentra en ese estado de aletargamiento, esto es el ensueño, que coincide en que es una acción de velar, como lo es la propia percepción de la película.

---

<sup>57</sup> En los años 70, las teorías postestructuralistas y semióticas, entre los que se encuentra Roland Barthes con “La muerte del autor” de su libro *El susurro del lenguaje* (1994), defienden el fin del autor, no como creador sino del concepto de autoría, y el espectador pasa a tener un papel más activo, siendo el encargado de completar la obra.

Según el mismo autor, por contraposición con el propio sueño, las características entre ambos actos vienen dadas porque (1) tanto en el estado filmico como en el ensueño, el sujeto es consciente de lo que está haciendo; (2) ambos se dan en una situación de contemplación y de inacción, donde existe cierto grado de descanso y de soledad; (3) pero sigue dándose la imposición del texto filmico frente a la libre elección del ensueño.

Una vez conseguida la inmersión del espectador dentro del filme por medio de un estado perceptivo que se podría describir como una ensoñación, se puede producir la identificación que, según las mismas teorías psicoanalíticas, es una capacidad adquirida en la infancia.

Según dichos estudios, en el niño se da un primer mecanismo de identificación con uno de los progenitores, esta identificación primaria se produce por amor, mientras que la identificación secundaria o defensiva ocurre por temor a las represalias del otro miembro de la familia. En el público se produce una suerte de regresión psíquica que permite dicha identificación primaria, con la cámara, y secundaria, con el actante.

En relación con la disciplina aplicada en la presente investigación, la psicología social de la comunicación también se encarga de analizar cuáles son aquellos parámetros que permiten el proceso de identificación entre el espectador y el personaje protagonista, sea este un héroe o no. En este caso, estos son (Cuesta & Menéndez, 2006, pp. 58-64):

- a) Capacidad de categorización: cuando un espectador percibe a un personaje, inmediatamente lo coloca en una categoría que le resulte familiar.
- b) Combinación de información fragmentaria: el espectador dispone de muchos fragmentos de información que es preciso combinar.
- c) Rasgos centrales: existen unos rasgos centrales que definen al personaje y sobre los cuales se asientan otros rasgos, los cuales dependerán del contexto elegido para analizar la psicología del personaje.
- d) Inferencia: los actos del personaje promueven que el espectador piense en cómo es y cómo se encuentra, ya que tiene analogía con personas de la vida real a las que han visto actuar de un modo similar.

- e) Empatía<sup>58</sup>: el espectador se pone en el lugar del personaje y es capaz de vivir, no solo con él sino en él, sus experiencias.

En definitiva, de lo visto se desprende que el filme necesita del espectador para poder avanzar y completarse. Para ello, el espectador juega un papel fundamental en tres momentos cruciales (Casetti, 1989, p. 169) como (1) antisujeto, construyendo su propia versión de los hechos; (2) protagonista de la interpretación, ocupando el terreno del enunciador; y (3) juez implicado en la valoración del protagonista, sopesando sus actos y emitiendo un veredicto.

---

<sup>58</sup> El concepto de *Einfühlung* fue propuesto por Lipps en 1907, con el sentido de sentir como si se estuviera dentro del otro, y fue traducido por Titchener, uno de los fundadores del funcionalismo americano, por empatía.

## 2.5. Discusión

Los temas vistos anteriormente se encuentran ampliamente estudiados, como se ha podido apreciar mediante la inclusión de referencias a múltiples autores que se han tenido en consideración. Aún así, se estima necesaria la incorporación de este apartado que, con la matización de algunos aspectos, funciona a modo de aportación propia de la presente investigación.

Que existe una evolución en el cine es una realidad, ya sea este llamado clásico, moderno y postmoderno, o clásico, manierista y postclásico, numerosos análisis se han encargado de demostrarlo y, con ello, de establecer aquellas características que definen a cada uno y lo separan, por ende, del resto.

Sin embargo, en relación con la figura del héroe, esto no se aprecia tan claramente en lo que se refiere a su caracterización psicológica. Existen estudios que hablan del personaje en relación con el tiempo, el espacio y la acción, elementos narrativos del filme pero, si se pueden realizar investigaciones independientes de cada componente (así se pueden encontrar variedad de obras que versan sobre el tiempo del filme, el espacio cinematográfico o la acción en las películas de género), debería ser posible hacer lo mismo con la construcción psíquica del personaje o, en este caso concreto, con el héroe.

Personaje y acción se tornan inseparables, qué es el personaje sino el producto de sus propias acciones, teniendo en cuenta esto, y dejando clara la importancia que ambos elementos tienen para el desarrollo de la trama, la acción se tomará en consideración como el reflejo externo de la psicología interna del protagonista.

De aquí se desprende otra idea, el personaje tiene una personalidad que lo caracteriza, hecho que se deriva de la propia etimología de la palabra que, como imagen representada de la persona que es, no puede ser estudiada únicamente desde su constructo externo, físico y superficial, sino también desde su interior, su caracterización psicológica.

Pero ¿es posible estudiar la psicología del personaje? Y, de ser afirmativa la respuesta, ¿cómo se puede hacer con la limitante de tiempo que tiene una obra cinematográfica? La respuesta a la primera interrogante es afirmativa como han podido demostrar los estudios psicoanalíticos aplicados al cine, en lo único en lo que difieren del presente estudio es en la disciplina o metodología empleadas.

La segunda pregunta versa sobre cómo se puede estudiar la psicología del personaje en el tiempo limitado del filme, esto es, por medio de sus acciones, de su conducta, en el entorno donde se desarrollan. A través del comportamiento social, de las relaciones interpersonales, se puede analizar esa psicología, pero para ello habrá que esperar a que finalice el filme y estén a disposición del espectador todos los hechos que se han ido sucediendo, lo que permitirá establecer un compendio de actitudes que definirán al personaje a nivel personal y justificarán, de alguna manera, el por qué de sus actos.

De este tipo de estudios se encarga una disciplina en concreto, la psicología social, ciencia que será tomada en cuenta para diseñar la encuesta que permitirá evaluar las actitudes, que no los rasgos, definitorios del héroe por medio del análisis de su comportamiento.

Dicha conducta podrá ser evaluada en base a las relaciones que el protagonista mantiene con otros personajes, tal como había dividido Syd Field (ver Figura 6), en su esfera interior y exterior pero, para orientar ese mismo esquema hacia el análisis psicológico de las acciones, se puede dividir mejor en una esfera intrapersonal y otra interpersonal.

La primera hace referencia a su ámbito interno y la segunda a su ámbito externo, donde interactúa a nivel privado, con su propia familia; o a nivel público, tanto de forma individual, con el ayudante y oponente, como de manera grupal, con el resto de la sociedad (ver Figura 10).

Figura 10

*Esquema de las relaciones del personaje*

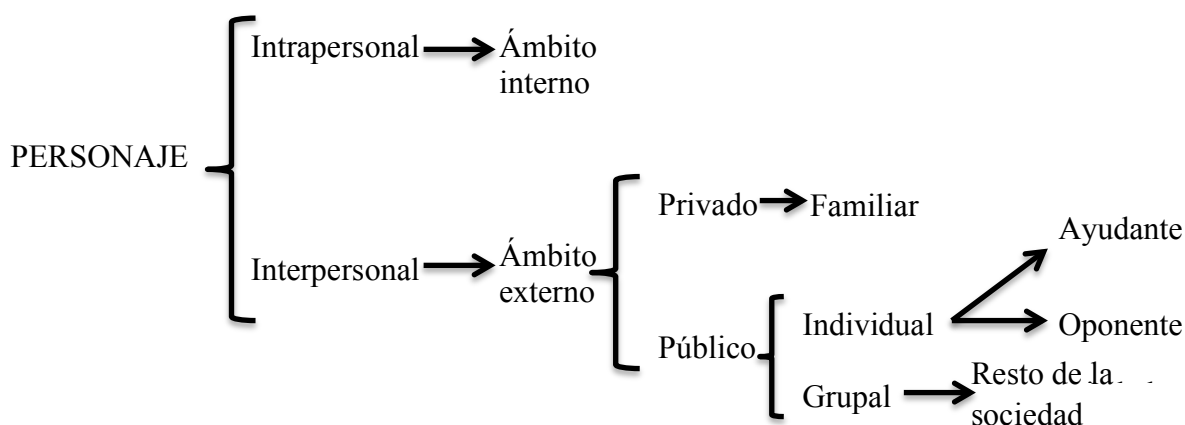


Figura 10. Elaboración del autor.



Además, este comportamiento, por social mismo, no puede ser realizado al margen del espectador que, con la visualización del filme y su identificación con el personaje, actúa como intérprete y juez al mismo tiempo, siendo el encargado último de la significación de la película, el que establece el cómo y el por qué de las actitudes del héroe.

Por tanto, será el espectador el que, por medio de una encuesta desarrollada con los parámetros marcados por la psicología social, sea capaz de determinar las actitudes que definen al mismo y, en primera instancia, si puede ser considerado o no como un héroe. Es esencial delimitar entonces qué es lo que diferencia al héroe del protagonista corriente. Todos los héroes son protagonistas pero no todos los protagonistas son héroes.

Como se ha explicado con anterioridad, esto es el sacrificio, tener una actitud altruista, estar dispuesto a arriesgar su vida por un bien común, no individual sino social, si esto sucede, se puede considerar que el protagonista ha alcanzado una categoría heroica.

Este sería el valor común, pero existen otros caracteres que los diferencian, como los mencionados en la taxonomización establecida por Northrop Frye y de la que se ha realizado una reformulación para adaptarla a los diferentes tipos de héroe que se pueden dar mayoritariamente en el ámbito cinematográfico. Esta quedaría conformada por tres clases, que son:

- a) Héroe mítico. Tiene una gran capacidad de liderazgo y es capaz de entregar su vida por algo sumamente importante para él.
- b) Héroe romántico. Siendo alguien extraordinario, es proclive a la tragedia, el sufrimiento y la perdición.
- c) Héroe irónico. Es un personaje de baja procedencia que curiosamente logra sobrevivir a todas las pruebas que le plantea la vida.

Además, también se puede recurrir a la temática para encontrar otra serie de patrones comunes en la conducta del héroe, indistintamente del periodo cinematográfico que se analice, debido a que existen, según las teorías de Balló & Pérez (2007), 21 temas universales con sus correspondientes personajes heroicos, los cuales representan a la totalidad de protagonistas a los que el cine puede recurrir.

No se puede decir los mismo del género o argumento, los cuales recogen otro tipo de elementos que no necesariamente tienen que estar relacionados con el protagonista ni establecer una serie de patrones comunes entre ellos, al menos psicológicamente.

En síntesis, la presente investigación tratará de establecer las actitudes principales que conforman al héroe en cada tipología de cine (clásico, moderno y postmoderno) valiéndose de la propia percepción que tiene el espectador al visualizar tres películas con la misma temática pero de cada una de las épocas, para lo cual, primeramente, el mismo público habrá tenido que determinar si considera que el protagonista demuestra unas actitudes heroicas y, de ser así, con qué tipo de los tres posibles se identifica (mítico, romántico o irónico).

## Capítulo 3

### DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

#### 3.1. Planteamiento del problema

El interés de la investigación en relación con el héroe surgió derivado de la necesidad de comprender cómo funcionan los mecanismos de identificación que el espectador realiza con los protagonistas de los filmes y profundizar en cuáles son esos patrones psicológicos comunes que, a pesar de que parezca que se encuentran ante un personaje diferente, permite que dicho público se siga identificando con el mismo de igual manera.

En ese momento, se procedió a la búsqueda de información enfocada únicamente en la psicología del héroe y se vio que el problema fundamental era la ausencia de ella, no existen muchas investigaciones relacionadas con ese área, por mencionar alguna, se encontraron datos sobre estudios psicoanalíticos, desde trabajos que analizan la construcción de los personajes por medio de la propia mente del creador hasta análisis de películas completas, pero no estudios específicos sobre la figura del héroe.

Otro tipo de documentos versan sobre la percepción y proceso de identificación, más concretamente, del espectador, multiplicándose así los artículos y libros que desarrollan los mecanismos que este debe llevar a cabo para realizar el proceso empático con el protagonista, como si estuviera dentro de él, y otros que se centran en el estudio de la propia percepción pero, ya no desde el interior del público sino desde el exterior, viendo el cine como propio medio de persuasión y comunicación de masas, o por el uso de la tecnología y sus constantes mejoras.

En definitiva, existen numerosas investigaciones que se centran tanto en el estudio de los elementos narrativos que forman parte de la película, ya sean estos analizados conjunta o individualmente, como en la utilización de otras disciplinas en el análisis de filmes, como puede ser el uso del psicoanálisis; sin embargo, la parte que se refiere a la construcción psicológica del héroe destaca por una gran ausencia de información, por lo que, tomar como objeto de estudio este tema directamente traslada a dicha problemática pero, del mismo modo, permite que esta selección se pueda considerar como muy oportuna.

La carencia de información es entonces el primer problema encontrado pero, de existir contenido, este traslada al segundo problema, la falta de empirismo en los estudios llevados a cabo que suelen basarse en el conocimiento teórico aplicado al desarrollo de las investigaciones.

No se trata de desvalorizar este tipo de estudios sino de ensalzar la necesidad de generar otros que apliquen análisis empíricos, que generen información por medio de la aplicación de metodologías propias o extrapoladas de otras disciplinas científicas, ejemplo de ello sería la utilizada para el presente trabajo que ha sido tomada de la psicología social.

Esto lleva a la última problemática encontrada, la falta de investigaciones transdisciplinares que, de haberlas, siguen concurriendo en el problema anterior, se basan en el conocimiento teórico del investigador y no en el estudio empírico de las hipótesis planteadas, por lo que, sería necesario abrir la puerta a investigaciones científicas transdisciplinares con metodologías empíricas en el campo cinematográfico.

En síntesis, el planteamiento del problema podría resumirse en tres cuestiones esenciales, (1) la ausencia de información relacionada con la construcción psicológica del héroe en general y, de forma más concreta, en relación con las actitudes que caracterizan a dichos personajes en cada periodo histórico del cine; (2) la carencia de estudios empíricos en las investigaciones cinematográficas, que suelen basarse en el conocimiento teórico para validar o refutar las hipótesis planteadas; y (3) la necesidad de realizar trabajos transdisciplinares que permitan mejorar los resultados obtenidos por medio de la utilización de metodologías científicas en el análisis y recolección de los datos necesarios para el estudio.

Por este motivo, el presente trabajo, en aras de solventar este tipo de problemas, ha escogido como tema central de su estudio la evolución en las actitudes del héroe cinematográfico, hecho que se aprecia en las preguntas y objetivos de la investigación, y la metodología que se va a emplear está extraída de la psicología social, volviéndolo transdisciplinar, basada en la aplicación de un análisis empírico para el estudio de este personaje con la elaboración de una encuesta, que será cumplimentada por el espectador, para la recolección de los datos y posterior aplicación en la resolución de las hipótesis planteadas.

### **3.2. Preguntas de la investigación**

- ¿Existe una evolución en las actitudes del héroe del cine de Hollywood según la percepción del espectador?
- ¿Hay una variación en el comportamiento social que el héroe tiene en los distintos periodos cinematográficos?
- ¿Son catalogados como héroes los protagonistas de las películas seleccionadas como parte del objeto de estudio?
- ¿Se relaciona cada periodo histórico del cine con una tipología de héroe diferente?

### **3.3. Objetivos**

#### **3.3.1. Objetivo General**

Identificar la evolución en las actitudes del héroe del cine de Hollywood en base a la percepción del espectador.

#### **3.3.2. Objetivos específicos**

- Determinar la existencia de un comportamiento diferente en el héroe en los distintos periodos cinematográficos representados por medio de sus relaciones sociales.
- Comprobar la relación existente entre el protagonista y el héroe en función de la percepción del espectador.
- Demostrar la evolución del protagonista como un tipo de héroe diferente por cada periodo histórico cinematográfico.

### 3.4. Hipótesis

H<sub>1</sub> El espectador percibe una evolución en las actitudes del héroe del cine de Hollywood.

H<sub>1.1</sub> El espectador percibe unas actitudes diferentes entre los protagonistas de *La gran jornada* y *Cimarrón*.

H<sub>1.2</sub> El espectador percibe unas actitudes diferentes entre los protagonistas de *La gran jornada* y *Un horizonte muy lejano*.

H<sub>1.3</sub> El espectador percibe unas actitudes diferentes entre los protagonistas de *Cimarrón* y *Un horizonte muy lejano*.

H<sub>2</sub> La conducta social demostrada por el héroe varía en función del periodo cinematográfico en el que se desarrolla.

H<sub>2.1</sub> El comportamiento del héroe con respecto a la mujer es diferente en las películas de *La gran jornada*, *Cimarrón* y *Un horizonte muy lejano*.

H<sub>2.2</sub> El comportamiento del héroe con respecto al ayudante es diferente en las películas de *La gran jornada*, *Cimarrón* y *Un horizonte muy lejano*.

H<sub>2.3</sub> El comportamiento del héroe con respecto al oponente es diferente en las películas de *La gran jornada*, *Cimarrón* y *Un horizonte muy lejano*.

H<sub>2.4</sub> El comportamiento del héroe con respecto al resto de la sociedad es diferente en las películas de *La gran jornada*, *Cimarrón* y *Un horizonte muy lejano*.

H<sub>3</sub> El personaje protagonista de las películas bajo estudio es considerado por el espectador como un héroe.

H<sub>3.1</sub> El protagonista de *La gran jornada* demuestra las actitudes de altruismo y sacrificio características del héroe.

H<sub>3.2</sub> El protagonista de *Cimarrón* demuestra las actitudes de altruismo y sacrificio características del héroe.

H<sub>3.3</sub> El protagonista de *Un horizonte muy lejano* demuestra las actitudes de altruismo y sacrificio características del héroe.

H<sub>4</sub> Cada periodo histórico del cine se relaciona con una tipología de héroe diferente.

H<sub>4.1</sub> El protagonista de *La gran jornada* se identifica con la tipología de héroe mítico.

H<sub>4.2</sub> El protagonista de *Cimarrón* se identifica con la tipología de héroe romántico.

H<sub>4.3</sub> El protagonista de *Un horizonte muy lejano* se identifica con la tipología de héroe irónico.



### **3.5. Metodología**

La presente investigación utiliza una metodología exploratoria con un acercamiento cuantitativo basado, por un lado, en la aplicación de encuestas y, por otro, en un análisis factorial. Para ello, se han seleccionado tres películas que se utilizarán como base del estudio, el conjunto de estas particularidades se detalla a continuación.

#### **3.5.1. Criterios de selección de las películas**

Para la aplicación de encuestas, y posterior recolección y análisis de los datos, se han escogido tres películas en base a dos criterios fundamentales, la época y el tema. En relación con el primero, el periodo histórico de las tres películas debe ser diferente, cada una debe ser representativa de una época específica, es decir, una del clásico, otra del moderno y otra del postmoderno.

En el segundo caso, el tema escogido debe ser el mismo en todos los filmes debido a que, si bien el género cinematográfico establece unas características propias y definitorias de cada uno de los elementos narrativos como, por ejemplo, la estética del cine negro, el espacio en el western, y demás; es el tema el que establece más claramente unos patrones de conducta comunes en los personajes, ya que estos se identifican con grandes figuras de la literatura que persisten y perviven en el tiempo, y en otros medios, incluso el cinematográfico.

Algunos de los modelos a tener en cuenta como posibles referentes serían Jasón, la Eneida, el Mesías, Antígona, Don Juan, Cenicienta, Macbeth, Fausto, Edipo, Orfeo, y demás personajes protagónicos de cada uno de los temas universales. Como clasifican Balló & Pérez (2007), en total 21 englobados en seis grandes grupos:

- a) Viajes y viajeros. A la busca del tesoro, el retorno al hogar, y la fundación de una nueva patria.
- b) Conflictos de la comunidad. El intruso benefactor, el intruso destructor, la venganza, la mártir y el tirano, y lo viejo y lo nuevo.
- c) Dificultades del amor. El amor voluble y cambiante, el amor redentor, el amor prohibido, la mujer adúltera, el seductor infatigable, y la ascensión por el amor.

- d) Ambición como drama del poder. El ansia de poder, y el pacto con el demonio.
- e) Reflexión sobre la identidad y su pérdida. El ser desdoblado, y el conocimiento de sí mismo.
- f) Propia obra como argumento. En el interior del laberinto, la creación de vida artificial, y el descenso al infierno.

Por tanto, las tres películas seleccionadas tienen que versar sobre lo mismo pero, además, con el fin de evitar errores en la medición de las actitudes derivadas de la influencia externa que otros elementos puedan ejercer sobre el protagonista, se ha establecido un tercer criterio, que sean también del mismo género, aunque no se estime esencial porque, como ya se ha defendido, se considera que es el tema y no el género el que mejor define a la conducta.

Finalmente, de entre todas las opciones posibles se ha establecido la muestra en tres películas pertenecientes al grupo de viajes y viajeros, con la temática de la fundación de una nueva patria, y de género western, cuyos títulos son (1) *La gran jornada* (1930), (2) *Cimarrón* (1960), y (3) *Un horizonte muy lejano* (1992).

La figura literaria con la que se identifican es la Eneida, por ende, las fases de la historia son la búsqueda de la tierra prometida en un éxodo lleno de incidentes, tanto internos como externos, hasta el lugar de destino.

Pero, si se observa con más detenimiento, con el fin de mejorar aún más la selección, los tres filmes no solo coinciden en su temática universal sino, además, en el tema específico del que versan, en este caso, los pioneros en la consecución de tierras en el salvaje oeste, ya sean estos de Oregón o de Oklahoma.

Para que quede más claro, se incorpora un pequeño resumen de cada una de ellas:

- a) *La gran jornada* (1930). En esta película se retrata la odisea que llevan a cabo los pioneros que se dirigen de Misisipi a Oregón liderados por Breck Coleman, quien se embarca en este viaje para descubrir a los culpables del asesinato de su amigo.
- b) *Cimarrón* (1960). Yancey Cravat y su esposa, Sabra, deciden emprender una nueva vida juntos, para ello, primero deben competir en la gran carrera por el reparto gratuito de tierras de lo que pasará a ser Oklahoma.

El no ser uno de los beneficiarios hará que comience un periodo de decadencia entre ellos sin vuelta atrás representado por medio de las repetidas ausencias del protagonista.

- c) *Un horizonte muy lejano* (1992). Joseph Donnelly y Shannon Christie, ambos irlandeses pero de diferente clase social, se ven unidos por un sueño, la consecución de sus propias tierras, para lo cual emprenden un viaje hasta Boston y después deberán competir en la carrera por el reparto de tierras gratuito de Oklahoma.

### **3.5.2. Aplicación de encuestas**

Esta parte de la investigación utiliza un método científico extrapolado de la psicología social para estudiar el comportamiento de los protagonistas de las tres películas que se corresponden con cada uno de los periodos cinematográficos mencionados (clásico, moderno y postmoderno), las citadas (1) *La gran jornada* (1930), (2) *Cimarrón* (1960), y (3) *Un horizonte muy lejano* (1992).

La psicología tiene a su disposición una serie de métodos para efectuar pruebas empíricas de hipótesis que se dividen entre experimentales y no experimentales. En el primer grupo se encuentran englobados los experimentos, propiamente dicho, y en el segundo se abarcarían métodos como (1) la investigación de archivo, donde se reúnen datos recopilados por otros; (2) estudios de caso, que consiste en el análisis profundo de un solo caso o evento; (3) investigación por encuestas, donde la recolección de datos se realiza por este medio; (4) estudios de campo, que es un análisis fuera del laboratorio pero sin intervención ni manipulación.

En este estudio, por el tipo de datos que se quieren obtener, se ha considerado que el mejor método es no experimental basado en la investigación por encuestas. Para la elaboración de las mismas, con las que se procederá a medir si existe una evolución en las actitudes del héroe relacionadas con su conducta social, es necesario escoger entre una de las escalas existentes. Estas son (Hogg & Vaughan, 2010, pp. 177-178):

- a) Escala de Thurstone. Escala psicofísica del campo de la psicología experimental, que se emplea para medir las actitudes de otra gente hacia una determinada cuestión.

- b) Escala de Likert. Técnica que produce un parámetro de actitud razonablemente fiable con facilidad. Se trata de una escala de respuesta de cinco puntos para indicar cuánto coinciden o no con cada una de una serie de afirmaciones.
- c) Escala de Guttman. Para medir un solo rasgo unidimensional mediante una serie de afirmaciones ordenadas a lo largo de un continuo que va de lo menos extremo a lo más extremo.
- d) Diferencia semántica de Osgood. Se concentra en el significado connotativo de una palabra o concepto, evitando utilizar afirmaciones de opinión.

La presente investigación considera que la escala de Likert es la más adecuada para la medición de las actitudes del héroe, en la que se pueden realizar una serie de afirmaciones (relacionadas con su conducta) y medir el grado en el que el espectador está más o menos de acuerdo con las mismas, las cuales se corresponden con una actitud en concreto.

Posteriormente, se puede asignar un puntaje a los ítems en este tipo de escalas, en este caso, el tipo de puntaje escogido será en negativo, lo que significa que va desde un punto si se está totalmente de acuerdo hasta los cinco puntos cuando se está totalmente en desacuerdo (ver Tabla 15).

Tabla 15

*Asignación de puntajes a los ítems en las escalas tipo Likert*

ITEM	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Neutro	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
-	1 pt.	2 pts.	3 pts.	4 pts.	5 pts.
+	5 pts.	4 pts.	3 pts.	2 pts.	1 pt.

*Nota.* De *La evaluación de valores y actitudes* (p. 145) por A. Bolívar, 1995, Madrid: Anaya. Copyright 1995 por Grupo Anaya.

Esta escala contiene en su interior, por el tipo de respuesta elaborada (totalmente de acuerdo, de acuerdo, neutro, en desacuerdo y totalmente en desacuerdo), tres variables que se habían mencionado con anterioridad y se tendrán en cuenta en el análisis de los datos, estas son:

- a) El signo, si las actitudes son positivas o negativas como, por ejemplo, valentía y cobardía.
- b) La dirección, depende de la aceptación o rechazo que se tenga con respecto a la afirmación planteada, es decir, estar de acuerdo o no. Esta será aceptada cuando el promedio sea menor a tres y rechazada cuando sea mayor a tres.
- c) La magnitud, que refleja el grado de aceptación o rechazo, por ejemplo, no es lo mismo estar simplemente de acuerdo que totalmente de acuerdo.

### **3.5.3. Criterios para el diseño de las afirmaciones del cuestionario**

Para elaborar las diferentes afirmaciones se extrajeron algunos fragmentos de las películas escogidas donde se puede analizar la actitud que el protagonista tiene con respecto a otros personajes, su comportamiento social.

Las relaciones analizadas se pueden englobar en cuatro grandes grupos, su conducta con (1) la mujer, objeto de deseo; (2) el ayudante; (3) el oponente; y (4) la sociedad en general, representada por el resto de personajes que actúan como grupo frente al protagonista.

Posteriormente, se elaboró un listado amplio con diferentes afirmaciones que podían tenerse en consideración, las cuales fueron evaluadas por un experto en psicología, quien procedió a realizar las correcciones oportunas de las mismas, quedando finalmente conformada la lista en 16 proposiciones. Estas se pueden englobar en función de los grupos mencionados con anterioridad:

- a) Afirmaciones relacionadas con la mujer:
  - El protagonista es aceptado por la familia de la mujer a la que ama.
  - El protagonista incorpora la estructura familiar clásica donde primero conoce bien a la dama, se enamora y, finalmente, una vez cumplida su meta, puede formar un hogar.
  - El protagonista está presente en todos los momentos en que la mujer a la que ama afronta una situación difícil.

b) Afirmaciones relacionadas con el ayudante:

- El protagonista trabaja de forma independiente en la consecución de sus objetivos.
- El protagonista mantiene una relación de amistad muy fuerte con alguien.
  - Esta persona se encarga de hablar bien de él ante los demás.
- El protagonista es capaz de pedir ayuda, consiguiendo que algunas personas intercedan por él cuando lo necesita.

c) Afirmaciones relacionadas con el oponente:

- El protagonista responde de forma emocional y actúa por impulsos, cambiando su meta a lo largo de la película.
- El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos.
- El protagonista no muestra debilidad ante sus oponentes.

d) Afirmaciones relacionadas con el resto de la sociedad:

- Los actos del protagonista son honrados y estimados por todo el conjunto de la sociedad que le rodea.
- El protagonista se acaba convirtiendo en un líder conocido por toda la sociedad y es tomado como referente.
- El protagonista es incomprendido por el conjunto de la sociedad, incluida su propia familia.

Más otras dos que no pueden ser englobadas en un único grupo debido a que se aprecia dicha conducta en relación a más de un solo personaje; estas son:

- El protagonista destaca por su sinceridad y no oculta nada a nadie.
- El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar.

Y las dos últimas que se destinan a tratar de determinar si el personaje analizado es considerado por el espectador como un héroe y, de ser así, con qué tipo de héroe se relaciona, estas son:

- El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada.
- Selecciona con qué tipo de héroe se relaciona más el protagonista:
  - Héroe mítico porque tiene una gran capacidad de liderazgo y es capaz de entregar su vida por algo sumamente importante para él.
  - Héroe romántico porque, siendo alguien extraordinario, es proclive a la tragedia, el sufrimiento y la perdición.
  - Héroe irónico porque es un personaje de baja procedencia que curiosamente logra sobrevivir a todas las pruebas que le plantea la vida.

De este grupo de afirmaciones se extrajo otro listado con el compendio de las actitudes que se pueden medir en base a la conducta representada por medio de los fragmentos extraídos de las películas y se realizó el mismo proceso, fueron evaluadas por un experto en psicología, quien estableció un número amplio de las mismas, en total 35, las cuales quedaron resumidas en 22 (una por cada afirmación más una actitud complementaria en seis de ellas).

Esta son: (1) altruismo, (2) sacrificio, (3) independiente, (4) honradez, (5) impulsividad, (6) liderazgo, (7) confianza, (8) integridad, (9) fantasía, (10) soñador, (11) incomprendido, (12) solitario, (13) generosidad, (14) valores familiares trascendentes, (15) empatía, (16) humanidad, (17) autodisciplina, (18) valentía, (19) coraje, (20) carácter sociable, (21) loable, y (22) humildad.

Finalmente, con el listado definitivo de afirmaciones se procederá a la elaboración del cuestionario por medio de un software de encuestas en línea, lo que permitirá su aplicación vía internet y, tras la recolección de los datos, se ingestarán en un programa estadístico con el que se podrá realizar el análisis factorial de los mismos.

#### **3.5.4. Estructura del cuestionario**

El cuestionario está dividido en tres bloques de 18 preguntas cada uno, las cuales son idénticas entre sí, ya que se quieren medir las mismas actitudes en los tres protagonistas de las películas escogidas pero en sus respectivos periodos del cine.

Las preguntas o, más bien, afirmaciones están estructuradas, como ya se ha anticipado, en base al comportamiento social que el protagonista tiene con respecto a cuatro grupos de actantes; la mujer, el ayudante, el oponente, y el resto de la sociedad.

Estas afirmaciones, en función de dicha conducta visualizada en los momentos en que se relaciona con estos grupos, conforman un total de 14 preguntas que van de los números dos a nueve, 11, 12, y 14 a 17 (ver Apéndice F).

Otras dos se encuentran fuera de los parámetros debido a que con ellas se pretende definir, como ya se ha explicado con anterioridad, si el protagonista es un héroe y, de ser así, con qué tipología se relaciona. Estas son las afirmaciones una y 18 del cuestionario (ver Apéndice F). Esto es así debido a que, si el personaje analizado no es considerado como tal, la muestra escogida sería errónea, se trata de analizar la evolución del héroe y no del protagonista en general.

Finalmente, se han añadido dos afirmaciones más que funcionan como preguntas de control a fin de determinar si el cuestionario ha sido rellenado correctamente o si, por el contrario, ha sido completado al azar. Dichas cuestiones son la 10 y la 13, y tienen el mismo significado que la uno y la ocho (ver Apéndice F), por tanto, de no coincidir en la dirección de la respuesta, el cuestionario en cuestión quedaría invalidado.

### **3.5.5. Estudio comparativo y análisis factorial**

Esta segunda fase se basa directamente en la realización de una comparativa de los resultados obtenidos con las respuestas que el espectador ha dado por medio de las encuestas, lo que permite establecer las similitudes y diferencias entre las actitudes extraídas para cada héroe, del clásico, moderno y postmoderno.

Esta comparativa se apoyará en un análisis factorial de las distintas actitudes por medio de la realización de correlaciones en el programa estadístico que permitirá medir la relación existente entre distintas afirmaciones estableciendo patrones característicos sobre las mismas.

Para ello, se tendrá en cuenta el número que aporta la correlación de Pearson, el cual establece si existe una relación entre las afirmaciones escogidas o no, es decir, si es altamente significativa o si, por el contrario, no se da una significancia entre ellas.



Además, este valor puede estar representado por una dirección positiva o negativa, lo que significa que puede darse una correlación significativa entre afirmaciones tanto para la aceptación o rechazo de las mismas, lo que determinará que de una conducta A se derive una conducta B y con ello sus actitudes, o que de una conducta A se derive la conducta contraria a la B y con ello su actitud y su contravalor.

### **3.5.6. Fuentes de información**

Las fuentes de información tenidas en consideración para poder elaborar la totalidad de la investigación, desde las teorías previas hasta la recolección y análisis de los datos, se pueden dividir en dos grupos, secundarias y primarias.

#### *Secundarias*

Las fuentes de información secundarias se dividen principalmente en consultas a través de internet, revistas y artículos científicos, libros tanto impresos como electrónicos, blogs, y bibliotecas virtuales.

#### *Primarias*

Las fuentes de información primarias consisten en la recolección de datos a través de encuestas estructuradas cerradas, que se aplicarán al espectador tras la visualización de diferentes fragmentos de las películas escogidas para el análisis.

El cuestionario está compuesto por tres bloques de 18 preguntas cada uno, las cuales se corresponden con una actitud en concreto de las que se quiere evaluar.

En los distintos bloques, primero se tiene que visualizar un fragmento de 10 minutos de la película que se está analizando donde se puede ver el comportamiento que el protagonista tiene con respecto a la mujer, el ayudante, el oponente y el resto de la sociedad.

Posteriormente, el espectador procede a responder cuán de acuerdo o en desacuerdo se encuentra con respecto a las afirmaciones planteadas, que son las mismas en todos los bloques pero aplicadas a los distintos protagonistas de los filmes seleccionados, (1) *La gran jornada* (1930), (2) *Cimarrón* (1960), y (3) *Un horizonte muy lejano* (1992).

## Capítulo 4

### ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS

#### 4.1. Evolución del héroe: percepción del espectador

El análisis del héroe en función del periodo cinematográfico (clásico, moderno o postmoderno), se va a elaborar en base a la metodología extraída de la psicología social, la cual permite evaluar las actitudes que una persona tiene, en este caso será el personaje, lo que se demuestra por medio de su conducta. Para ello, se realiza una serie de afirmaciones las cuales son cotejadas con la opinión de un grupo, su equivalente sería el público o espectador, y que pueden ser reemplazadas por una actitud(es) en específico.

La equivalencia actitud(es)-afirmación viene recogida en la tabla que se desarrolla a continuación, en la que se ha sustituido cada afirmación por su número correspondiente que puede ser revisado en el Apéndice F de la presente investigación. También se ha incorporado una de las variables tomadas en consideración para el análisis, el signo, que depende directamente de cómo sea la actitud, positiva o negativa (ver Tabla 16).

Tabla 16

*Equivalencia actitud(es)-afirmación*

SIGNO	ACTITUD(ES)	AFIRMACIÓN
+	Altruismo. Sacrificio	1
+	Independiente	2
+	Honradez	3
-	Impulsividad	4
+	Liderazgo	5
+	Confianza. Integridad	6
+	Fantasía. Soñador	7
-	Incomprendido. Solitario	8
+	Generosidad	9
+	Valores familiares trascendentes	11
+	Empatía. Humanidad	12
+	Autodisciplina	14
+	Valentía. Coraje	15
+	Carácter sociable	16
+	Loable	16.1
+	Humildad	17

*Nota.* Elaboración del autor.

Algunas de las actitudes empleadas coinciden con rasgos específicos de los mencionados en la teoría de rasgos, entre ellos están el altruismo y la confianza, como parte de la afabilidad (A); la impulsividad, del neuroticismo (N); la fantasía, de la apertura (O); la autodisciplina, de la rectitud (C); y el carácter sociable, dentro de la extroversión (E).

Además, cada actitud puede ser considerada como un valor y, por tanto, tendría su contravalor, por ejemplo, de valentía y coraje sería cobardía, este contravalor se da cuando la mayor parte de los espectadores respondan no estar de acuerdo con una afirmación.

En relación con las encuestas, se recolectaron un total de 234 respuestas, de las cuales 213 se van a tomar en consideración para el análisis de los datos que se realiza a continuación y las 21 restantes se han descartado, o bien porque no pasaron las preguntas de control o porque se encontraban incompletas.

A continuación, se procede a efectuar el análisis pormenorizado de las actitudes que tienen cada uno de los tipos de héroe en función de la película tomada como base del estudio, para ello, se han englobado las preguntas en los cuatro grandes grupos con los que se relaciona el protagonista (ayudante, oponente, mujer –valores familiares–, y el resto de la sociedad), además de tener algunas preguntas sueltas que serán evaluadas de manera independiente.

#### **4.1.1. Actitudes del héroe clásico**

La primera pregunta del cuestionario es la más importante de todas, en ella se determina si el personaje protagonista es un héroe o no, como ya se había indicado en el capítulo de teorías previas, esto sucede cuando es capaz de sacrificarse por los demás, sacrificio que le podría llevar incluso hasta su propia muerte.

Esta afirmación se relaciona entonces con la actitud del altruismo, específicamente con el sacrificio, que denota el significado final de la valoración heroica del personaje. Si el resultado de esta afirmación fuese negativo no se proseguiría con el análisis, ya que se trata de discernir si hay una evolución en el héroe y, al no ser considerado como tal, su continuación no tendría sentido.

El protagonista de *La gran jornada* (1930), Breck Coleman, ha obtenido una media de 1,92 como resultado de esta afirmación (ver Apéndice G), eso significa que el promedio de respuestas estaría de acuerdo, lo que permite validar la primera afirmación, existe una equivalencia protagonista – héroe en el filme del cine clásico.

Las otras variables a tener en cuenta son la dirección y la magnitud, la primera de ellas se dirige hacia la aceptación de la afirmación y la segunda, en relación a los porcentajes obtenidos, se posiciona en su mayoría en el de acuerdo, con un 40,9% de los votos (ver Gráfico 1). Este resultado conlleva la aceptación de la hipótesis 3.1.

Gráfico 1

*El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada – Cine Clásico*

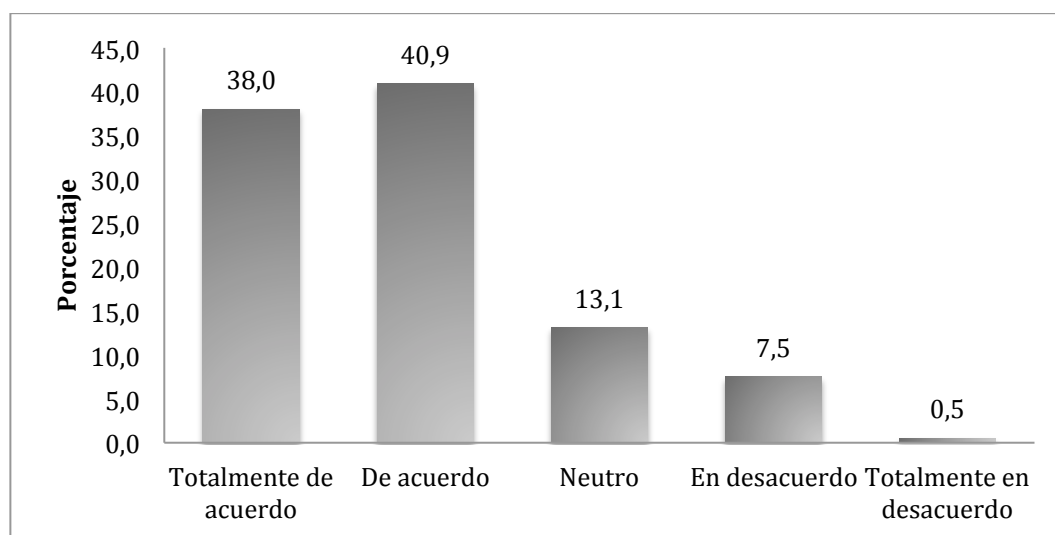


Gráfico 1. Elaboración del autor.

Este tipo de actitud se puede medir a lo largo de toda película en diferentes secuencias pero, hay un requisito fundamental, se tiene que esperar al final para poder dar una respuesta clara a esta afirmación, ya que la valoración conjunta de todos los actos, de todo el comportamiento que el héroe ha tenido en el filme, permitirá determinar si puede ser considerado como un héroe.

Las secuencias donde se puede ver este valor altruista, de sacrificio, suceden cuando realiza algunas expediciones en solitario para garantizar la seguridad del grupo, en ellas se adelanta para ver que no existan peligros en el camino y así no corra ningún riesgo la caravana a la que acompaña.

#### Imagen 1

##### *Expediciones en solitario*



*Imagen 1.* De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.

Cuando se arriesga a ser asesinado al dirigirse intrépidamente a hablar con los indios, en el momento en que estos les salen al paso, y explicarles el propósito de la caravana solicitándoles que les dejen cruzar sus tierras.

En esta secuencia demuestra además el conocimiento del dialecto y de las costumbres de los mismos, ya que se acerca haciendo un zigzag con el caballo, lo que significa que va en son de paz y quiere hablar.

## Imagen 2

### *Conversando con los indios*



*Imagen 2.* De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.

O finalmente cuando, para garantizar la supervivencia del grupo, decide posponer su objetivo y guiarles hasta la tierra que él mismo les había recomendado en un inicio.

## Imagen 3

### *Llegada a la tierra prometida*



*Imagen 3.* De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.

En el grupo del ayudante se pueden englobar cuatro afirmaciones (2, 16, 16.1 y 17). La primera habla sobre la independencia del protagonista, relacionada con la última, sobre si es capaz de pedir ayuda y lograr que intercedan por él. Y las dos intermedias tratan de la relación de amistad que tiene con otro personaje, el cual habla bien de él ante los demás.

La primera afirmación de este grupo está claramente validada con una media de 2,01 que coincide con la tendencia en las respuestas, ya que un 56,3% ha contestado estar de acuerdo con que el protagonista se muestra independiente a lo largo del filme. Sin embargo, es un héroe capaz de solicitar ayuda en instantes clave, donde sabe que no puede actuar en solitario, demostrando su carácter humilde, y, de esta forma, logra que intercedan por él en momentos difíciles, este hecho queda patente con la aceptación de la última afirmación, con un 37,6% de votos de acuerdo a la misma, magnitud de la respuesta, y un promedio de 2,88 (ver Tabla 17).

Este tipo de actitudes del héroe queda patente en numerosas escenas del filme, algunas de ellas coinciden con su carácter altruista, como cuando de forma independiente decide adelantarse para ver si existen peligros en el camino, o en el momento en que corre el riesgo de ir a hablar con los indios para solicitarles su permiso en el paso de la caravana.

#### Imagen 4

##### *Negando la ayuda de Zeke*



*Imagen 4.* De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.



Pero también hay otras destacables, como la consecución de su meta, que tendrá que realizar en soledad, lo que recalca cuando Zeke, su gran amigo, le dice que quiere acompañarle y él responde “no Zeke, quédate y cuida de Ruth y sus hermanos”.

Además, de esta respuesta se puede apreciar la capacidad del héroe de solicitar ayuda, ya que siempre que va a ausentarse le pide al mismo Zeke que vigile y apoye al clan Cameron, familia de Ruth, la mujer de la que se ha enamorado.

Cuando no regresa a tiempo existe también una preocupación por parte del resto de personajes, eso se aprecia en el momento en que matan a su caballo y está dos días fuera sin explicación, al regresar, Zeke le dice que la bala iba dirigida para él.

#### Imagen 5

*Zeke preocupado por la huella de bala*



*Imagen 5.* De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.

Y recibiendo así la ayuda final que, de no existir, habría acabado con su vida cuando nuevamente Zeke dispara a uno de sus oponentes en el instante en que este iba a matar al héroe.

## Imagen 6

### *Zeke salva a Breck Coleman*



*Imagen 6. De La gran jornada por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.*

Este conjunto de escenas sacan a relucir la existencia de un gran amigo que desde el principio del filme se dedica a alabar y, con ello, a hablar muy bien del héroe y de las distintas hazañas que ha realizado hasta el momento. Lo que se corresponde con las afirmaciones intermedias que tienen una media de 1,82 y 1,65 cada una, con un dirección encaminada a la aceptación y, en ambos casos, con una magnitud situada en el totalmente de acuerdo, al tener un 44,6% y un 39% de votos, respectivamente (ver Tabla 17), lo que marca el carácter sociable y loable del protagonista.

Tabla 17

### *Clasificación de las afirmaciones relacionadas con el ayudante – Cine Clásico*

AF.	Totalmente de acuerdo		De acuerdo		Neutro		En desacuerdo		Totalmente en desacuerdo		$\bar{X}$
	#	%	#	%	#	%	#	%	#	%	
<b>2</b>	57	26,8	120	<b>56,3</b>	16	7,5	17	8,0	3	1,4	<b>2,01</b>
<b>16</b>	95	<b>44,6</b>	75	35,2	31	14,6	10	4,7	2	0,9	<b>1,82</b>
<b>16.1</b>	83	<b>39,0</b>	72	33,8	7	3,3	7	3,3	1	0,5	<b>1,65</b>
<b>17</b>	12	5,6	80	<b>37,6</b>	52	24,4	59	27,7	10	4,7	<b>2,88</b>

*Nota.* Elaboración del autor

El comportamiento que remarcan estas afirmaciones se puede ver tanto en las imágenes mencionadas con anterioridad como en otras muchas que se reparten a lo largo del recorrido argumental, una de ellas sería cuando su gran amigo Zeke habla de la puntería que tiene con el cuchillo, habilidad que adquirió viviendo con los indios.

#### Imagen 7

##### *Demostrando habilidad con el cuchillo*



*Imagen 7.* De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.

O cuando intercede ante Ruth Cameron, mujer de la que se ha enamorado, diciéndole que no se preocupe que volverá sano y salvo una vez que haya cumplido su cometido. “Cuando la primavera vuelva al valle, él también vendrá”.

Esta acción no solo la realiza en este momento, sino que en muchas otras secuencias a lo largo de la películas queda patente, cuando Breck Coleman desaparece por algún motivo su amigo Zeke le ayuda alabando su personalidad ante la mujer a la que ama.

## Imagen 8

### *Zeke tranquiliza a Ruth Cameron*



*Imagen 8. De La gran jornada por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.*

En el grupo del oponente se engloban tres de las afirmaciones (4, 14 y 15), que versan sobre la impulsividad del héroe, lo que le puede entorpecer en la consecución de sus metas; que conoce claramente a sus enemigos, no cesando hasta que son vencidos; y, además, no demostrando debilidad ante ellos. Breck Coleman no es considerado como impulsivo, aquí surgiría un contravalor que se podría denominar como reflexivo, lo que le dota de un carácter sereno y tranquilo, que se constata con la media de 3,18 que enmarca la dirección hacia el rechazo de la primera afirmación y posiciona la magnitud en desacuerdo con un 34,3% de votos (ver Tabla 18).

Tabla 18

### *Clasificación de las afirmaciones relacionadas con el oponente – Cine Clásico*

AF.	Totalmente de acuerdo		De acuerdo		Neutro		En desacuerdo		Totalmente en desacuerdo		$\bar{X}$
	#	%	#	%	#	%	#	%	#	%	
<b>4</b>	28	13,1	49	23,0	28	13,1	73	<b>34,3</b>	35	16,4	<b>3,18</b>
<b>14</b>	107	<b>50,2</b>	86	40,4	11	5,2	8	3,8	1	0,5	<b>1,64</b>
<b>15</b>	124	<b>58,2</b>	72	33,8	12	5,6	4	1,9	1	0,5	<b>1,53</b>

*Nota.* Elaboración del autor

Esta actitud reflexiva la demuestra en un momento clave, cuando decide acompañar a la caravana al darse cuenta de que los enemigos a los que busca, que asesinaron a un amigo suyo intentando hacer creer que habían sido los indios, hecho que rememora, se encuentran, posiblemente, en ese viaje.

#### Imagen 9

*Inspeccionando el cuerpo de su amigo asesinado*



*Imagen 9. De La gran jornada por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.*

Aquí comienza una indagación muy bien construida en la que preguntando independientemente a los dos oponentes, Red Flack y López, se da cuenta de que mienten.

Primero le pregunta a López sobre su relación con Red Flack y este le responde que son amigos desde hace más de 15 años, mientras que después, cuando pregunta al segundo, este le dice que no lo conoce de nada. Seguidamente, ambos enemigos se dan cuenta de que el héroe les ha descubierto.



## Imagen 10

### *Red Flack y López mienten al héroe*



*Imagen 10.* De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.

En ese momento se establece claramente quiénes son los enemigos del héroe, ahora necesita que la verdad salga a la luz para poder vencerles y honrar la muerte de su amigo, por lo que, las dos siguientes afirmaciones se dirigen hacia la aceptación, al tener una magnitud de totalmente de acuerdo con el 50,2% y el 58,2% de votos, y un promedio de 1,64 y 1,53, respectivamente (ver Tabla 18).

Esta actitud de autodisciplina conjugada con su valentía se muestra en el momento en que, tras llevar la caravana a la tierra que les había prometido, regresa en busca de sus enemigos y no retornará hasta haberlos vencido.

Un ejemplo de ello se da en la película con la secuencia donde encuentra a López congelado, lo que le evita tener que enfrentarse directamente con él y permite que continúe su búsqueda hacia el otro oponente, Red Flack.

## Imagen 11

### *López muere congelado*



Imagen 11. De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.

A continuación se da una de las afirmaciones que se analiza de forma independiente a las demás, aunque, posteriormente, se intentará correlacionar con otras variables.

## Gráfico 2

### *El protagonista destaca por su sinceridad y no oculta nada a nadie – Cine Clásico*

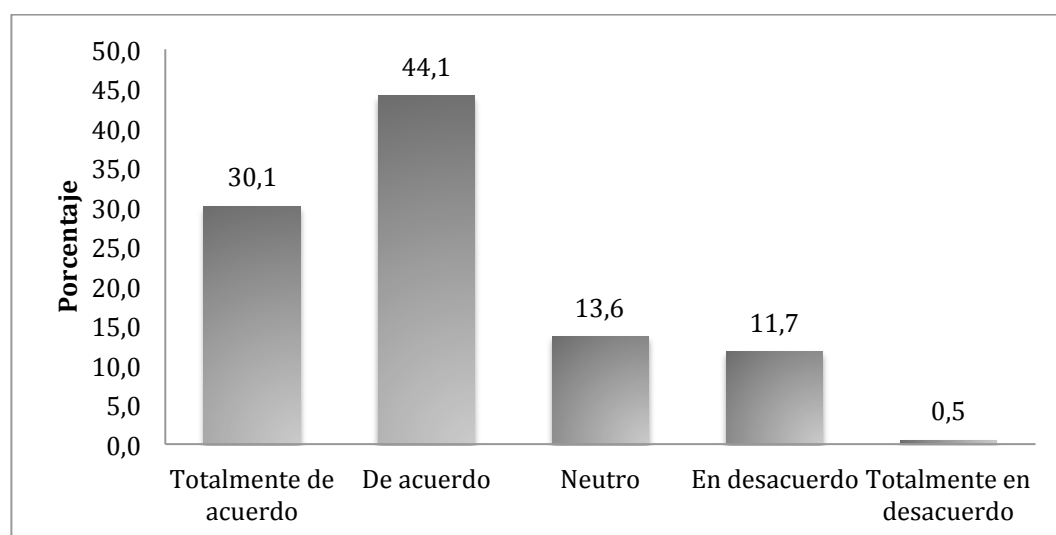


Gráfico 2. Elaboración del autor.

En este caso, sería la afirmación en la que se pone en valor la sinceridad del héroe que, con una media de 2,08 (ver Apéndice G), se dirige a la aceptación y establece su magnitud en el de acuerdo al abarcar el 44,1% de los votos (ver Gráfico 2).

El protagonista destaca por su integridad, lo que le convierte en un personaje en el que se puede confiar aunque hay ocasiones en las que oculta la verdad, lo que hace que la magnitud no se posicione en el totalmente de acuerdo.

Entrando en detalles, en esos instantes no se puede considerar que miente sino que, para tranquilidad del resto de personajes, cuenta otra versión de lo sucedido, un ejemplo se da cuando decide no contarles, ni a Dave Cameron ni a Zeke, lo que cree que ha pasado cuando han matado a su caballo.

#### Imagen 12

*Breck Coleman regresa sin su caballo*



Imagen 12. De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.

El grupo que versa sobre los valores familiares y en cuyo centro se encuentra la mujer, objeto de deseo del protagonista, también engloba a tres de las afirmaciones (9, 11 y 12) en las que se evalúa si es aceptado por la familia de la mujer a la que ama, si incorpora la estructura familiar clásica y si está presente en todos los momentos en que la dama necesita de su ayuda.



Las tres afirmaciones se dirigen a la aceptación con una magnitud en el de acuerdo. Los promedios son de 2,17 la primera, 1,99 la segunda y 2,22 la tercera; y los porcentajes quedan establecidos en 40,8%, 39,9% y 41,3%, respectivamente (ver Tabla 19).

Tabla 19

*Clasificación de las afirmaciones en relación a valores familiares – Cine Clásico*

AF.	Totalmente de acuerdo		De acuerdo		Neutro		En desacuerdo		Totalmente en desacuerdo		$\bar{X}$
	#	%	#	%	#	%	#	%	#	%	
<b>9</b>	56	26,3	87	<b>40,8</b>	49	23,0	19	8,9	2	0,9	<b>2,17</b>
<b>11</b>	81	38,0	85	<b>39,9</b>	18	8,5	26	12,2	3	1,4	<b>1,99</b>
<b>12</b>	57	26,8	88	<b>41,3</b>	35	16,4	31	14,6	2	0,9	<b>2,22</b>

*Nota.* Elaboración del autor.

La mejor representación de la aceptación de la familia hacia Breck Coleman la tiene la hermana de Ruth Cameron cuando le dice que le gusta más que el señor Thorpe, el otro pretendiente que ella tiene.

Imagen 13

*La hermana de Ruth habla bien del héroe*



*Imagen 13.* De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.

El héroe también se gana la confianza de la totalidad de miembros del clan Cameron cuando al ayudar a la mujer está socorriendo con ello también a toda su familia, lo que se aprecia en tres secuencias esenciales. La primera es cuando les ayuda a cruzar el río.

#### Imagen 14

##### *Ayudando a cruzar el río*



*Imagen 14.* De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.

La segunda cuando les sirve de apoyo para descender la quebrada. Y la tercera y última, en donde, además, se produce el acercamiento definitivo entre los dos personajes, masculino y femenino, del relato, al pedirle disculpas Ruth Cameron por haberle acusado de matar a Thorpe cuando, en realidad, había sido su amigo Zeke, es al regresar en su búsqueda para llevarles nuevamente con la caravana y ponerles a salvo de los peligros del salvaje oeste.

Tras esto, el héroe debe abandonar a la dama para llevar a cabo su meta, dar muerte a los que mataron a su amigo, y no será hasta que lo haya cumplido cuando pueda volver en busca de la mujer y formar con ello un hogar, incorporando la estructura familiar clásica.

## Imagen 15

*Breck Coleman regresa a por Ruth y su familia*



*Imagen 15. De La gran jornada por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.*

Primero, el protagonista conoce a la dama, aunque en este caso es un encuentro fortuito, por medio de un malentendido, el beso que le da creyendo que es una amiga suya.

## Imagen 16

*El beso por error*



*Imagen 16. De La gran jornada por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.*

Este hecho hace que ella se aleje para que así tenga que darse la conquista por parte del héroe, lo que se produce con cada uno de los acercamientos vistos anteriormente, en los que Breck Coleman intercede por Ruth Cameron y donde ambos personajes se van conociendo más hasta que, finalmente, ella acaba cediendo y enamorándose, momento en que él debe partir para cumplir su meta y no regresará hasta haberla cumplido.

Y es aquí, en el instante del regreso, ya convertido en el héroe definitivo, cuando ambos se funden en un beso que sella la promesa de construcción de su nuevo hogar, pasando de ser los Cameron a convertirse en la familia Coleman. Todo ello refleja al protagonista de *La gran jornada* como un hombre generoso y empático, muy humano, con unos valores familiares trascendentes.

#### Imagen 17

##### *Beso entre Breck Coleman y Ruth Cameron*



*Imagen 17.* De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.

Otra de las afirmaciones que se analizan de manera independiente es la que estudia al protagonista como un personaje soñador, la que, curiosamente, ni se afirma ni se refuta porque Breck Coleman está a medio camino entre los dos extremos, el soñador y el realista, según la valoración del público, con una media de 3 exactos que representa la opción neutro (ver Apéndice G).

En términos de porcentajes, están casi equiparadas ambas direcciones, la de aceptación y la de rechazo, 39,4% en el primer caso (5,6% totalmente de acuerdo y 33,8% de acuerdo) y 36,7% en el segundo caso (8,5% totalmente en desacuerdo y 28,2% en desacuerdo). Aún así, teniendo en cuenta las otras dos variables, la dirección sería en positivo con una magnitud situada en el de acuerdo con respecto a esta afirmación (ver Gráfico 3).

Gráfico 3

*El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar – Cine Clásico*

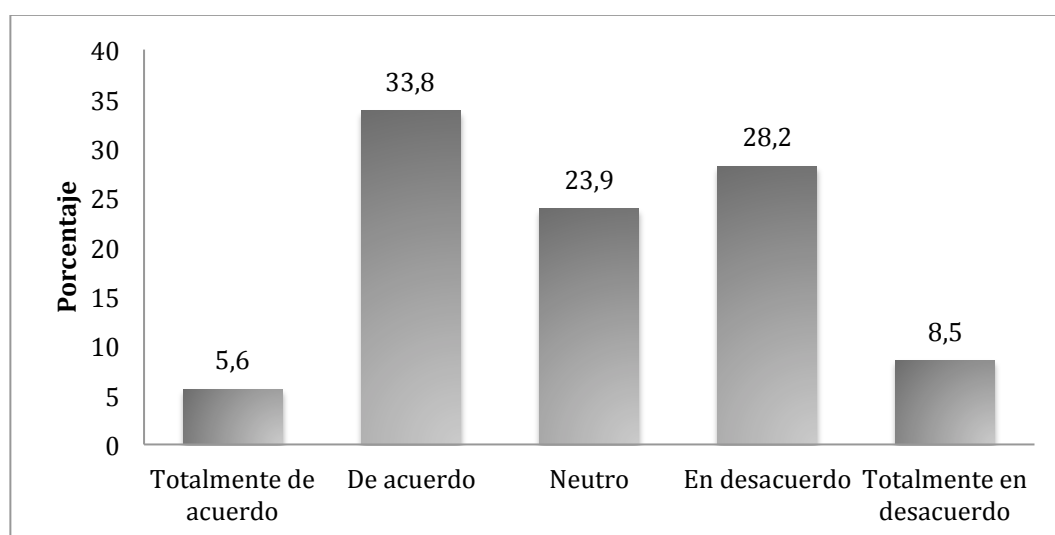


Gráfico 3. Elaboración del autor.

Algunos momentos en los que se podría considerar como un protagonista soñador pueden relacionarse con las secuencias en las que habla al resto de personajes del lugar al que se dirigen, contando lo difícil del trayecto pero lo maravilloso del lugar.

Una de las escenas en las que queda reflejado este hecho se puede ver al inicio de la película, cuando un grupo de colonos está reunido decidiendo hacia donde dirigirse y aparece el protagonista, entonces Zeke les dice que él les puede recomendar un lugar mejor que nadie, y les cuenta sobre las tierras que posteriormente pasarán a denominarse como Oregón.



## Imagen 18

### *Hablando sobre las tierras de Oregón*



*Imagen 18.* De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.

O cuando al despedirse de Ruth Cameron, antes de una de sus expediciones, le cuenta lo que más le gusta del salvaje oeste.

## Imagen 19

### *Las maravillas del salvaje oeste*



*Imagen 19.* De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.

“Estar allí tumbado, viendo las estrellas y la luna mirándote sonriente, y cuando abres los ojos ella está allí, cuidando de ti”.

Sin embargo, suele ser bastante realista, como se plasma en el flash-back que se muestra en el filme, no se trata de una ensoñación sino de una rememoración, un recuerdo, lo que se identifica bastante con la propia personalidad del héroe, con un carácter realista cuando es necesario.

El último grupo, en el que se engloban otras tres afirmaciones (3, 5 y 8), es en relación al comportamiento que el héroe demuestra con respecto al resto de personajes, que recoge si los actos del protagonista son honrados y estimados, si se acaba convirtiendo en un líder tomado como referente o si, por el contrario, es incomprendido por el conjunto de la sociedad, incluida su propia familia.

Aquí hay algunas diferencias con respecto a los resultados obtenidos, mientras que el promedio de la primera pregunta se establece en un 2,21, mayoría de personas de acuerdo a la afirmación, la segunda se encuentra en un 1,66, a caballo entre de acuerdo y totalmente de acuerdo.

Especificando aún más los datos, la dirección de ambas preguntas es de aceptación pero cambia la magnitud, aunque la respuesta predominante es de acuerdo, la primera se sitúa en ese valor con un 41,3% de votos.

Mientras que la segunda tiene un 46% en contraste con el 45,5% que están totalmente de acuerdo, la diferencia de un solo voto establecida entre ambas opciones hace que se pueda considerar que la mayoría está medianamente de acuerdo con dicha afirmación (ver Tabla 20).

Las afirmaciones quedan igualmente validadas siendo la honradez y capacidad de liderazgo dos de las nuevas actitudes que se verifican mediante la percepción que el espectador tiene de la conducta del héroe con respecto a la sociedad.

Tabla 20

*Clasificación de las afirmaciones relacionadas con la sociedad – Cine Clásico*

AF.	Totalmente de acuerdo		De acuerdo		Neutro		En desacuerdo		Totalmente en desacuerdo		$\bar{X}$
	#	%	#	%	#	%	#	%	#	%	
<b>3</b>	58	27,2	88	<b>41,3</b>	33	15,5	32	15,0	2	0,9	<b>2,21</b>
<b>5</b>	97	<b>45,5</b>	98	<b>46,0</b>	12	5,6	5	2,3	1	0,5	<b>1,66</b>
<b>8</b>	4	1,9	50	23,5	51	23,9	79	<b>37,1</b>	29	13,6	<b>3,37</b>

*Nota.* Elaboración del autor.

Esto invalida directamente la última de las afirmaciones englobadas en este grupo al representar la opción opuesta, o es reconocido como líder y tomado como referente, o es un incomprendido para el resto de la sociedad, de ahí los datos, con un 3,37 de promedio, dirigiéndose al rechazo y una magnitud situada en desacuerdo con un 37,1% del total de los votos. El contravalor de esta actitud estaría representado por la aceptación y la accesibilidad del personaje (ver Tabla 20).

Imagen 20

*Niños fascinados con el héroe*



*Imagen 20.* De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.



La primera de las afirmaciones queda patente al inicio de la película, cuando muchas personas conocen al personaje y se quedan maravilladas con sus hazañas, un ejemplo de ello son los niños que le rodean al verle.

También en algunas de las secuencias mencionadas anteriormente, como cuando Zeke alaba su habilidad con el cuchillo, conjunto de acciones que poco a poco hacen que el resto de personajes que conforman la caravana terminen conociéndole, tomándole como referente y adoptándole como líder, hecho que queda patente en el discurso que el héroe da casi al final del filme, haciendo que los ánimos no decaigan y continúen hasta llegar a su destino, la tierra prometida de Oregón.

Imagen 21

*Discurso del héroe*



*Imagen 21. De La gran jornada por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.*

Finalmente, la última pregunta se dirige a determinar si existe un tipo de héroe diferente entre los protagonistas de las distintas épocas cinematográficas de los tres posibles; mítico, romántico o irónico.

Al igual que sucede con la primera afirmación, este hecho solo se puede determinar al final de la película cuando, con la visualización completa del filme, se identifique si el protagonista es un héroe y, de ser así, con qué tipología se relaciona.

En el caso del personaje protagónico de *La gran jornada* no deja lugar a dudas, ya que un 71,8% de votos va hacia el héroe mítico, al considerar que tiene una gran capacidad de liderazgo y es capaz de entregar su vida por algo sumamente importante para él (ver Gráfico 4). Este resultado conlleva la aceptación de la hipótesis 4.1.

Gráfico 4

*Seleccione con qué tipo de héroe se relaciona más el protagonista – Cine Clásico*

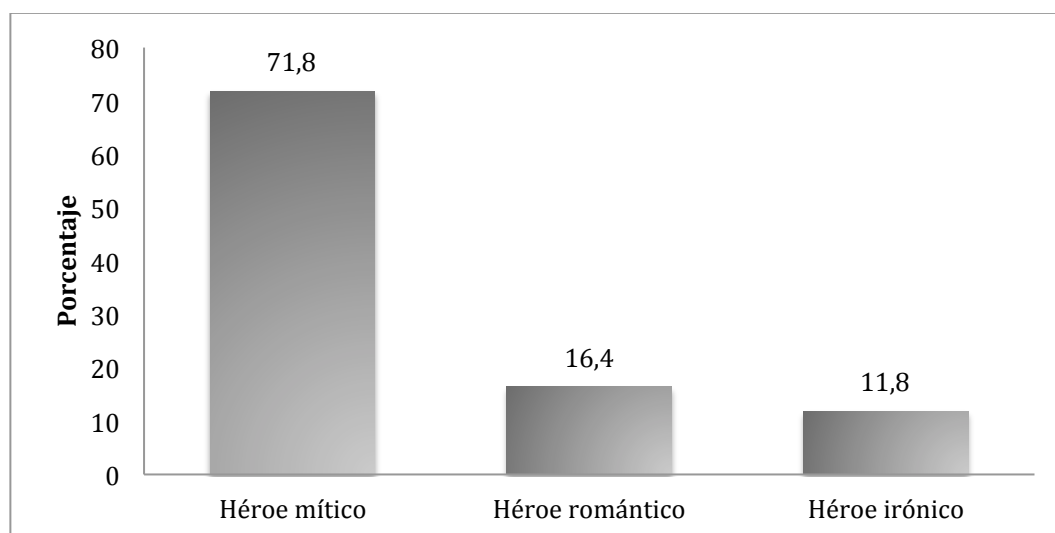


Gráfico 4. Elaboración del autor.

#### 4.1.2. Actitudes del héroe moderno

Para poder determinar la existencia o no de una evolución en el héroe, las afirmaciones que se van a proceder a analizar son las mismas pero aplicadas al estudio del protagonista en cada uno de los filmes. Por eso, el orden y agrupación será igual que el sub-apartado anterior.

Como sucedía con el personaje protagónico del cine clásico, es esencial determinar si el protagonista de *Cimarrón* (1960), Yancey Cravat, es considerado como un héroe para poder continuar con el análisis, en su caso, ha obtenido una media de 2,23 como resultado de la primera afirmación (ver Apéndice G), eso significa que el promedio de respuestas sería de acuerdo, lo que permite validar la misma. Por tanto, existe también una equivalencia protagonista – héroe en el filme del cine moderno.

En relación con la dirección y la magnitud, la primera de ellas se dirige hacia la aceptación de la afirmación y la segunda se posiciona en totalmente de acuerdo con un 36,6% de los votos (ver Gráfico 5). Este resultado conlleva la aceptación de la hipótesis 3.2.

Gráfico 5

*El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada – Cine Moderno*

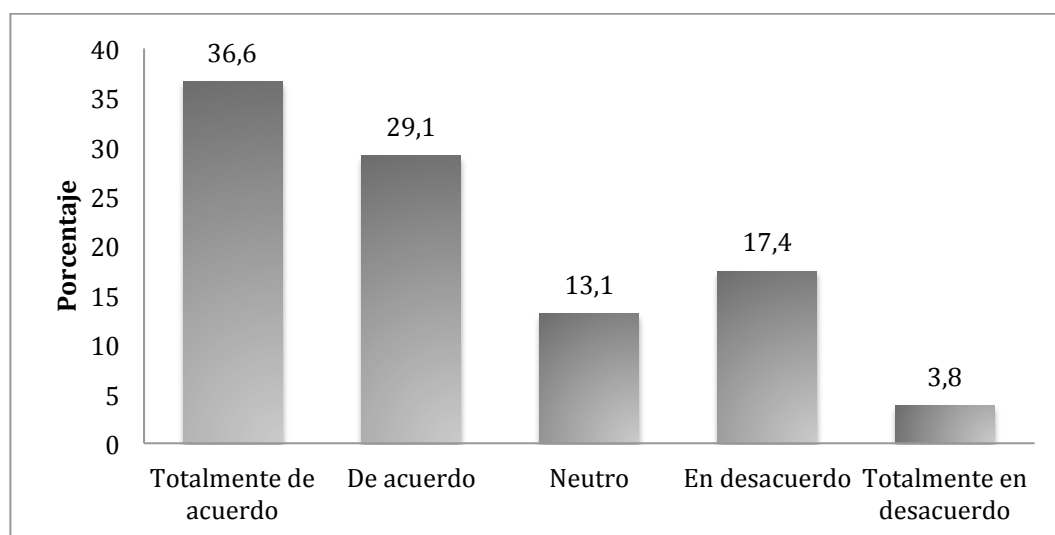


Gráfico 5. Elaboración del autor.

Las secuencias donde se puede ver esta actitud altruista se van desarrollando por medio de la ayuda que ofrece a diferentes personajes, sin que ni siquiera ellos se lo hayan pedido, ya sea con sus acciones o con sus consejos.

El primer ejemplo se da casi al inicio de la película cuando él y Sabra, su esposa, recogen a Tom Wyatt y su familia en el camino al punto de partida de la gran carrera que permitirá conquistar las tierras de Oklahoma.

## Imagen 22

### *Ayudando a Tom Wyatt y a toda su familia*



*Imagen 22. De Cimarrón por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.*

Posteriormente, a este mismo personaje le dará dinero y le aconsejará intentar buscar petróleo en sus tierras, las cuales son, a vista del resto de la sociedad, improductivas.

## Imagen 23

### *Tom Wyatt buscando petróleo*



*Imagen 23. De Cimarrón por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.*

Incluso Tom duda de que esta vez el protagonista le haya aconsejado correctamente pero como le dice Yancey “si no estuvieras buscando petróleo ¿Qué harías?”, a lo que Wyatt responde que nada y el héroe replica, “mejor eso que nada”.

Esta actitud se muestra también, de una manera más clara, cuando ayuda a los únicos indios que intentan competir en la carrera para la consecución de tierras.

En primera instancia cuando intercede por él y su mujer en una pelea, debido a que muchos de los que esperan para competir están en contra de que tengan el mismo derecho que ellos a conseguir unas tierras.

#### Imagen 24

*Yancey Cravat intercede en una pelea*



*Imagen 24. De Cimarrón por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.*

Más tarde, cuando acompaña a la mujer para evitar que asesinen a su esposo, a pesar de que llega demasiado tarde, lo que hace que le acojan a ella y a su hija como parte de su propia familia.



## Imagen 25

### *Acompañando a la mujer india*



*Imagen 25.* De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.

Las afirmaciones englobadas en el grupo del ayudante versan sobre la independencia del protagonista (2) relacionada con si es capaz de pedir ayuda y lograr que intercedan por él cuando lo necesita (17), lo que significa, probablemente, que tiene un buen amigo (16) que habla bien de él ante los demás (16.1).

Del héroe moderno destaca su independencia (1,78) pero con tintes de soberbia, contravalor de la humildad (3,51). Apoyado en los datos, los espectadores se dirigen a la aceptación de la primera afirmación del grupo con una posición medianamente de acuerdo ya que, aunque la magnitud se sitúa en el de acuerdo, con un 44,1%, existe una diferencia de tan solo dos votos con el totalmente de acuerdo, con 43,2%. En contraposición, rechazan la última afirmación, dirección de la misma, con una magnitud de 29,1% de votos en desacuerdo (ver Tabla 21).

Algunos de los momentos donde se pueden ver estas características en Yancey Cravat se han mencionado con anterioridad porque cuando intercede por algún personaje lo hace de manera independiente. La única secuencia donde actúa acompañado es cuando ayuda al indio en la pelea que tiene lugar el día antes de la gran carrera, ya que lo hace junto a su amigo Sam Pegler.

Imagen 26

*Sam Pegler defendiendo a los indios*



*Imagen 26. De Cimarrón por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.*

Otro ejemplo se da en el enfrentamiento con William Hardy y sus secuaces cuando se dirige impertérrito hacia la escuela donde se han encerrado.

Imagen 27

*Dirigiéndose hacia la escuela*



*Imagen 27. De Cimarrón por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.*

En este caso se encuentra solo, sin nadie que le acompañe ni siquiera para salvar a sus propios hijos que están secuestrados, aunque tampoco parece necesitar ayuda y los demás lo saben.

Al igual que sucede con estas dos afirmaciones, las dos intermedias también se contraponen, el héroe tiene un buen amigo pero este no habla bien de él ante los demás, por el contrario, critica y cuestiona sus acciones, contravalores de loable.

La primera tiene un 2,36 de promedio y se encamina a la aceptación con una magnitud del 42,3% en el de acuerdo, mientras que la segunda tiene un 3,02 de media y se dirige al rechazo de la misma con una magnitud del 24,9% en desacuerdo (ver Tabla 21).

Tabla 21

*Clasificación de las afirmaciones relacionadas con el ayudante – Cine Moderno*

AF.	Totalmente de acuerdo		De acuerdo		Neutro		En desacuerdo		Totalmente en desacuerdo		$\bar{X}$
	#	%	#	%	#	%	#	%	#	%	
<b>2</b>	92	<b>43,2</b>	94	<b>44,1</b>	10	4,7	15	7,0	2	0,9	<b>1,78</b>
<b>16</b>	43	20,2	90	<b>42,3</b>	44	20,7	33	15,5	3	1,4	<b>2,36</b>
<b>16.1</b>	15	7,0	37	17,4	20	9,4	53	<b>24,9</b>	8	3,8	<b>3,02</b>
<b>17</b>	7	3,3	45	21,1	46	21,6	62	<b>29,1</b>	53	24,9	<b>3,51</b>

*Nota.* Elaboración del autor.

El ejemplo más claro de su carácter sociable se da a su llegada al punto de encuentro de la carrera, donde va saludando a otros personajes y su esposa le pregunta que cómo es que conoce a tanta gente, a lo que él responde viejos amigos.



## Imagen 28

### *Carácter sociable de Yancey Cravat*



*Imagen 28. De Cimarrón por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.*

La secuencia que representa a la segunda afirmación es el reencuentro entre Yancey Cravat y Sam Pegler, el único amigo de verdad que el protagonista tiene.

## Imagen 29

### *Sam Pegler hablando de su amigo*



*Imagen 29. De Cimarrón por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.*

Y, a pesar de ser su amigo, le dice a Sabra Cravat que se ha casado con un lunático que nunca sabe lo que quiere, cambiando constantemente su objetivo en la vida, “no sabe lo que quiere, cuántas cosas has probado ya, has sido jugador, pistolero, abogado y ahora quieres ser granjero”.

Este será el único momento en que un personaje, que no sea la esposa del héroe, hable del protagonista, después Sam Pegler fallece atropellado en la carrera y, muerto su amigo, ya no tendrá quien le ayude, de acción o de palabra.

### Imagen 30

#### *Sam Pegler muere atropellado*



*Imagen 30.* De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.

Al menos directamente, porque indirectamente muchos son los personajes que le ayudan estando al lado de su familia cuando él está ausente, de hecho, los más característicos son Tom Wyatt y su esposa, Sol Levy y Jesse Rickey, el grupo que se encuentra junto a Sabra en una de las circunstancias más importantes de sus vidas, el alumbramiento de su único hijo, Cimarrón.

## Imagen 31

### *El alumbramiento*



*Imagen 31.* De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.

Las tres afirmaciones relacionadas con el oponente versan sobre la impulsividad del protagonista (4), el reconocimiento de sus enemigos (14), y si muestra o no debilidad ante ellos (15). Al héroe moderno se le considera impulsivo con un promedio de 2 que coincide exactamente con la magnitud, situada en el de acuerdo con un 56,8% de los votos. A pesar de eso, el público también dirige las otras dos respuestas hacia la aceptación, con una mayoría de acuerdo, magnitud de las mismas, al absorber al 51,2% (2,45 de media) y 43,2% (1,78 de media) de los votos, respectivamente (ver Tabla 22).

Tabla 22

### *Clasificación de las afirmaciones relacionadas con el oponente – Cine Moderno*

AF.	Totalmente de acuerdo		De acuerdo		Neutro		En desacuerdo		Totalmente en desacuerdo		$\bar{X}$
	#	%	#	%	#	%	#	%	#	%	
4	56	26,3	121	<b>56,8</b>	21	9,9	11	5,2	4	1,9	<b>2,00</b>
14	19	89,9	109	<b>51,2</b>	61	28,6	19	8,9	5	2,3	<b>2,45</b>
15	89	41,8	92	<b>43,2</b>	22	10,3	9	4,2	1	0,5	<b>1,78</b>

*Nota.* Elaboración del autor.

Eso significa que, a pesar de ser un personaje impulsivo, tiene una gran valentía y coraje que demuestra con su autodisciplina a la hora de enfrentarse a todos aquellos a los que considera como sus oponente.

Algunos ejemplos son cuando vence a Bob Yountis, al que mata tras no acatar sus órdenes de dejar al indio colgando de la soga con la que le han ahorcado, en ese momento, el héroe se gana el prestigio con el arma pero también numerosas enemistades.

### Imagen 32

*Yancey Cravat mata a Bob Yountis*



Imagen 32. De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.

También cuando acaba con William Hardy y su compañero al evitar que asalten el tren y, posteriormente, secuestren a los niños de la escuela donde se han encerrado. A diferencia del enfrentamiento anterior, en este caso se encuentra abalado por el resto de la sociedad, pero no es este hecho el que hace que el protagonista se mueva, sino lo que él mismo decide en función de lo que considera justo o no.

Incluso, no es su intención directa matar a William Hardy sino reinsertarlo en la sociedad ofreciéndole un puesto como ayudante dentro del periódico y, por este motivo, no es el héroe el que le dispara sino su propio compañero ya que, seguramente, él no estaría dispuesto a hacerlo.



### Imagen 33

#### *Rescatando a los niños de la escuela*



*Imagen 33.* De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.

Hay que destacar que una vez que vence a sus oponentes surge otra causa por la que luchar y un nuevo enemigo que debe ser vencido, de ahí que se le considere impulsivo, al ir cambiando de meta a lo largo de toda la película.

Incluso Tom Wyatt, el primer personaje al que ayuda, se convierte en su oponente cuando, después de hacerse rico gracias a los consejos del protagonista, compra los derechos del petróleo a los indios y les deja sumidos en la pobreza, en ese caso también le vence, pero esta vez por medio del periódico y la publicación de una noticia con el siguiente titular, “Wyatt Swindles Indians” (Wyatt estafa a los indios).

Por lo que matar a sus enemigos no es la única forma de vencerlos, como se demuestra en esta ocasión, también utiliza todos los medios que están a su alcance, como el mismo periódico que aceptó dirigir una vez que Sam Pegler había fallecido ya que, de no hacerlo él, esta empresa habría desaparecido y el legado de su amigo se habría perdido.

Imagen 34

*Titular del periódico*



Imagen 34. De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.

Uno a uno sus enemigos serán vencidos hasta que el último, el más grande y poderoso, acabe con el héroe, la guerra a la que, movido por su impulsividad, acaba alistándose.

Imagen 35

*Telegrama que anuncia la muerte del héroe*

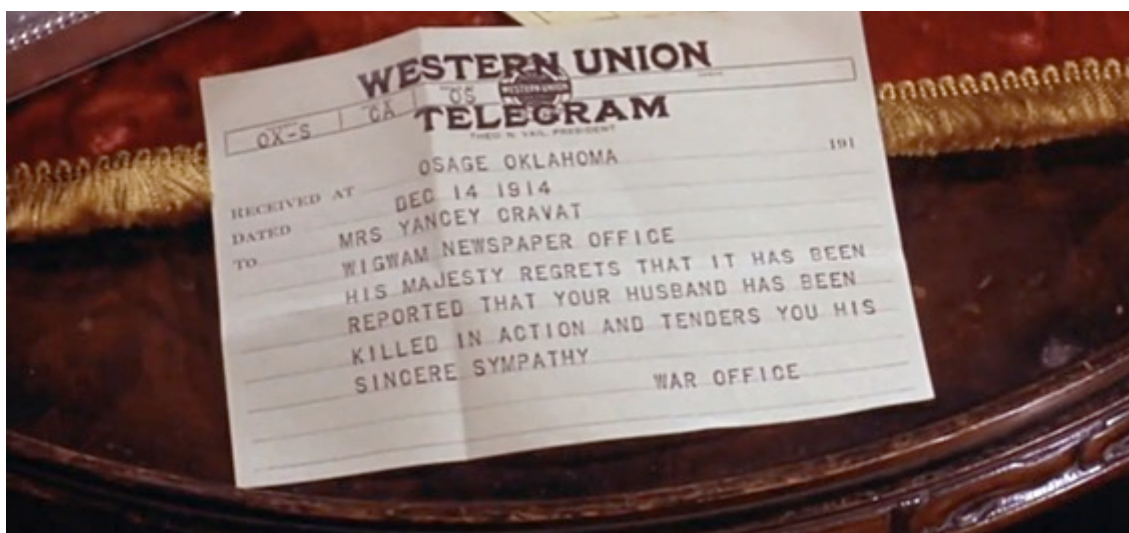


Imagen 35. De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.

Yancey Cravat es un héroe pero no es sincero, según el promedio de 3,55 (ver Apéndice G), lo que le convierte en un personaje desconfiable y deshonesto, contravalores de confiable e integridad. La dirección de la afirmación es de rechazo con una magnitud en desacuerdo, el 41,8% de los votos (ver Gráfico 6).

Las secuencias donde se reflejan estas actitudes negativas del héroe se centran en la relación que mantiene con Dixie Lee y en cómo se la oculta a su esposa, Sabra Cravat. Lo que sucede en varias ocasiones.

Gráfico 6

*El protagonista destaca por su sinceridad y no oculta nada a nadie – Cine Moderno*

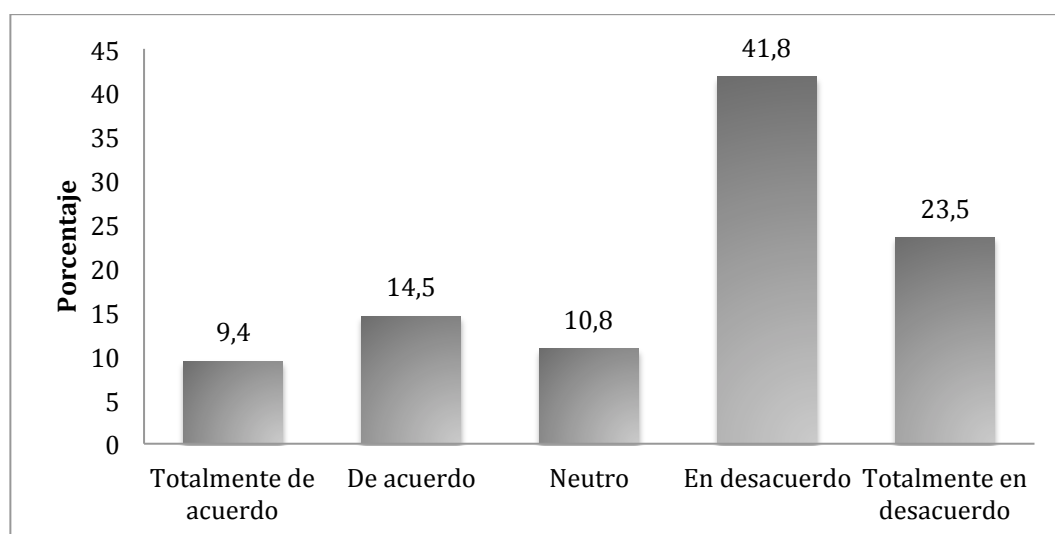


Gráfico 6. Elaboración del autor.

La primera cuando se cruzan el día antes de la gran carrera y le llaman por su apodo, Cimarrón, a lo que él responde que no tiene importancia, que ya se lo contará algún día, pero ese día nunca llega.

### Imagen 36

#### *Reencuentro con Dixie Lee*



*Imagen 36. De Cimarrón por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.*

Al día siguiente se enfrentan ambos personajes por las mismas tierras y ella se venga adelantándose al clavar su bandera y arrebatarle el sueño por el que habían ido hasta allí.

### Imagen 37

#### *Dixie clavando su bandera*



*Imagen 37. De Cimarrón por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.*



Aquí queda patente que la historia que le ha contado a su esposa y, posteriormente, a Sam Pegler sobre el terreno que quiere conseguir también se la había narrado a Dixie tiempo atrás, cuando ella repite las palabras del héroe al decir que “estas tierras son tan ricas que solo con echar un puñado de semilla brota enseguida el maíz y se hace alto, eso me dijeron”.

Otra secuencia clave es el momento del beso que Dixie le da cuando va a llevarle las escrituras de compra-venta de las tierras, ahora es ella la que se encarga de recordar al espectador cómo es la personalidad del héroe cuando le dice que se cansará de su familia al igual que ha hecho con todo lo demás, incluso con ella, y les abandonará.

#### Imagen 38

*Beso entre Dixie y Yancey*



*Imagen 38.* De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.

Si dicho personaje tiene razón al efectuar esa opinión categórica se demostrará con el siguiente grupo de afirmaciones en relación a los valores familiares que evalúan si el héroe es aceptado por la familia de la mujer a la que ama (9), incorpora la estructura familiar clásica (11), y está presente en todos los momentos en que su esposa le necesita (12).

Las tres afirmaciones tienen una dirección encaminada al rechazo con una magnitud de totalmente en desacuerdo en la primera, el 39,9% de votos (3,92 de promedio), y en desacuerdo las dos últimas, con 46,5% (3,30 de media) y 51,6% (3,96 de media), respectivamente (ver Tabla 23).

Tabla 23

*Clasificación de las afirmaciones en relación a valores familiares – Cine Moderno*

AF.	Totalmente de acuerdo		De acuerdo		Neutro		En desacuerdo		Totalmente en desacuerdo		$\bar{X}$
	#	%	#	%	#	%	#	%	#	%	
<b>9</b>	6	2,8	22	10,3	39	18,3	61	28,6	85	<b>39,9</b>	<b>3,92</b>
<b>11</b>	12	5,6	39	18,3	49	23,0	99	<b>46,5</b>	14	6,6	<b>3,30</b>
<b>12</b>	4	1,9	19	8,9	19	8,9	110	<b>51,6</b>	61	28,6	<b>3,96</b>

*Nota.* Elaboración del autor.

Por tanto, el espectador avala la opinión de Dixie, ya que Yancey Cravat no está presente en los momentos cruciales en los que su familia más le necesita, sino que desaparece por largos periodos de tiempo.

Las actitudes de generosidad, valores familiares trascendentes y empatía se niegan con estos resultados, de lo que se derivan sus contravalores, el egoísmo y la insensibilidad, además de la carencia de valores familiares trascendentes.

El primero de ellos se puede ver al principio de la película, la primera escena muestra a los padres de Sabra en contra de que ella emprenda el viaje con Yancey Cravat, su esposo, no les inspira confianza debido al poco tiempo que se conocían cuando se casaron, tan solo tres meses, más tarde se verá que el héroe no cumple sus expectativas.

### Imagen 39

*Sabra discute con sus padres*



*Imagen 39. De Cimarrón por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.*

Con esta escena también se refuerza que no incorpora la estructura familiar clásica en la que primero conoce bien a la dama, se enamora y, finalmente, puede formar un hogar.

### Imagen 40

*Yancey no cumple las expectativas de Sabra*



*Imagen 40. De Cimarrón por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.*

En este filme, esta estructura se transgrede, primero se casan y después comienzan a conocerse, lo que conduce al momento donde el protagonista le dice a su esposa que tal vez se haya equivocado al elegirle y, finalmente, a su separación. El hogar no se forma sino, poco a poco, se ha ido desestructurando.

Con este hecho y la ausencia del héroe en los momentos en que la mujer le necesita se valida la carencia de valores familiares trascendentes. El primero de ellos y más importante es en la escena del alumbramiento, el protagonista, por ayudar a los demás, no está presente en el nacimiento de su único hijo.

#### Imagen 41

##### *El hijo del héroe*



*Imagen 41.* De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.

Más tarde, en cada una de sus posteriores ausencias, cada una más larga que la anterior, primero por cinco años y después ya no regresará jamás, lo que queda representado por medio de los préstamos que Sabra solicita a Sol Levy, quien se convierte en el apoyo financiero pero también emocional de la familia.

## Imagen 42

*Sabra pide un préstamo a Sol Levy*



Imagen 42. De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.

El protagonista es visto como un personaje soñador, 1,95 de promedio (ver Apéndice G), con una magnitud de acuerdo a la misma, el 52,6% de los votos (ver Gráfico 7).

## Gráfico 7

*El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar – Cine Moderno*

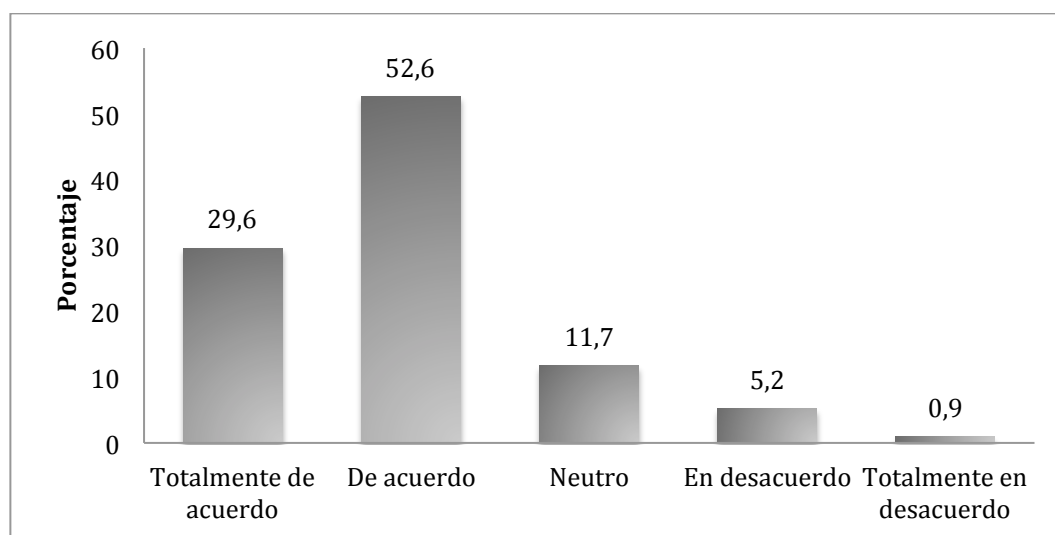


Gráfico 7. Elaboración del autor.



Y no cabe duda de que sueña, el principal problema del héroe es que estos sueños van modificándose a lo largo de su vida filmica, como dijo su amigo Sam Pegler, no tiene claro lo que quiere lo que le convierte en un auténtico lunático a ojos del resto de la sociedad.

En esa misma escena, en respuesta a las palabras de Sam, Yancey le dice que esta vez no, esta vez es diferente, las tierras que desea conseguir en la gran carrera son lo que ha querido siempre, lo que representa a la perfección esa actitud soñadora.

“Esta es la primera vez en mi vida que he visto unas tierras y me he dicho esto es lo que quiero, más que cualquier cosa y ¿Sabes cuánto tiempo he soñado con estas tierras? Desde que pasé por este territorio con el ganado, me gustaba coger un puñado de esta tierra y olerla, es enormemente rica, creo que lo único que hay que hacer es echar un puñado de semillas y enseguida brotará una cosecha de maíz”.

Imagen 43

*Yancey habla de su sueño*



*Imagen 43.* De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.

Una vez roto ese sueño, al ser arrebatado por Dixie, nunca se sabrá si esas tierras se habrían convertido en el ancla que necesitaba para mantenerse en un mismo sitio y quedarse al lado de su familia. Sin tierras nada le ata ya a ese lugar que será denominado como Oklahoma.

De hecho, decide hacerse cargo del periódico del difunto Sam pero también lo abandona, dejando a cargo a Sabra y, gracias a ella y a los préstamos de Sol, la empresa se hace grande.

El último grupo es el que engloba las afirmaciones relacionadas con la sociedad que versan sobre si sus actos son honrados y estimados (3), si se acaba convirtiendo en un líder (5) o si, por el contrario, es un incomprendido (8). Una frase de su esposa al final del filme representa a la perfección los resultados obtenidos cuando dice “los líderes, los verdaderos pioneros, son muy difíciles de encontrar y a veces más difíciles de entender, y casi nunca son apreciados hasta que es demasiado tarde, así era mi marido”.

Imagen 44

*Discurso de Sabra*



Imagen 44. De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.

Por tanto, el héroe moderno será un incomprendido, un solitario, cuyos actos no serán considerados como honrados al ir en contra de la sociedad con la que se relaciona para, finalmente, cuando ya no puede volver ni saber lo que el resto de personajes piensan de él, ser valorado como el líder que era, lo que simboliza la estatua que erigen en su honor.

Imagen 45

*Estatua del espíritu de Oklahoma*



Imagen 45. De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.

De esto se deriva que la primera afirmación se dirija hacia el rechazo (con un promedio de 3,15) y las dos siguientes a la aceptación (2,69 y 1,96 de media).

Tabla 24

*Clasificación de las afirmaciones relacionadas con la sociedad – Cine Moderno*

AF.	Totalmente de acuerdo		De acuerdo		Neutro		En desacuerdo		Totalmente en desacuerdo		$\bar{X}$
	#	%	#	%	#	%	#	%	#	%	
<b>3</b>	22	10,3	46	21,6	40	18,8	87	<b>40,8</b>	18	8,5	<b>3,15</b>
<b>5</b>	45	21,1	66	<b>31,0</b>	29	13,6	57	26,8	16	7,5	<b>2,69</b>
<b>8</b>	74	37,7	97	<b>45,5</b>	23	10,8	14	6,6	5	2,3	<b>1,96</b>

Nota. Elaboración del autor.



La primera tiene una magnitud en desacuerdo, con el 40,8% de votos; la segunda de acuerdo, con 31%; y la tercera también de acuerdo, con el 45,5% (ver Tabla 24). El protagonista es representado así como un héroe romántico porque, siendo alguien extraordinario, es proclive a la tragedia, el sufrimiento y la perdición, lo que queda avalado con el 63,8% de los votos (ver Gráfico 8). Este resultado conlleva la aceptación de la hipótesis 4.2.

Gráfico 8

*Seleccione con qué tipo de héroe se relaciona más el protagonista – Cine Moderno*

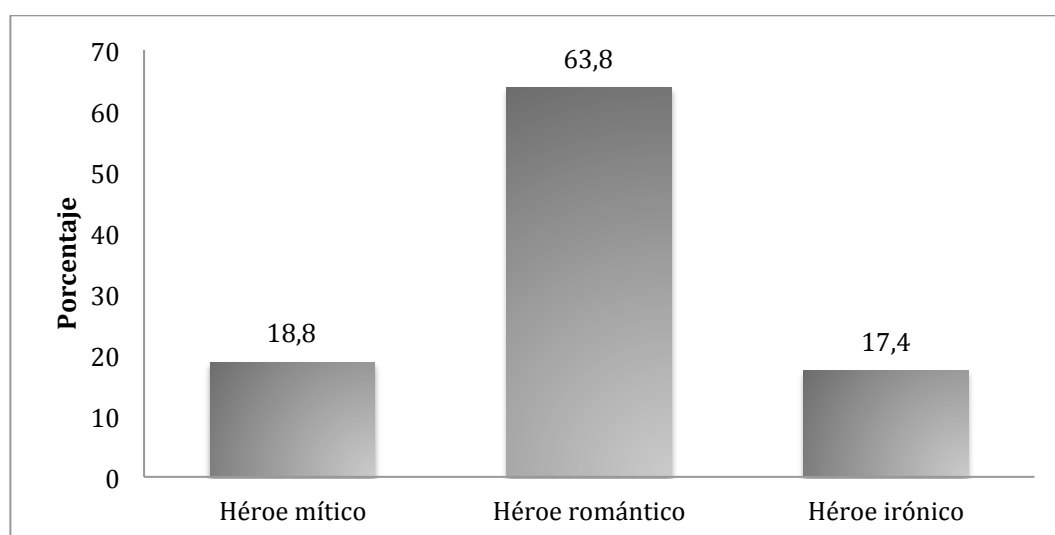


Gráfico 8. Elaboración del autor.

#### 4.1.3. Actitudes del héroe postmoderno

En la película *Un horizonte muy lejano* (1992) que está enmarcada dentro del periodo postmoderno, tal como se había explicado en el sub-apartado anterior, también se aplican las mismas afirmaciones para el análisis del protagonista.

En la primera de ellas, que permite determinar si este personaje es considerado como un héroe, el promedio es de 2,55 (ver Apéndice G), lo que significa que la media de respuesta de dicha afirmación está entre el de acuerdo y el neutro, pero se necesita de una validación de la misma para poder continuar con el estudio.

En términos de porcentajes, el 31,9% se sitúa en el de acuerdo, mientras que el 25,8% en el desacuerdo, segunda opción más escogida. La ambigüedad es una de las característica de esta tipología de cine que sale a la luz en este preciso instante, a pesar de eso, la dirección es de aceptación debido a que la suma de ambas variables da un 53,5% frente al 28,2% que conduciría al rechazo, con una magnitud que se posiciona en la opción de acuerdo (ver Gráfico 9).

Por tanto, también existe una equivalencia protagonista – héroe en el filme del cine postmoderno, lo que conlleva la aceptación de la hipótesis 3.3 y, por ende, a la aprobación de la hipótesis 3.

Gráfico 9

*El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada – Cine Postmoderno*

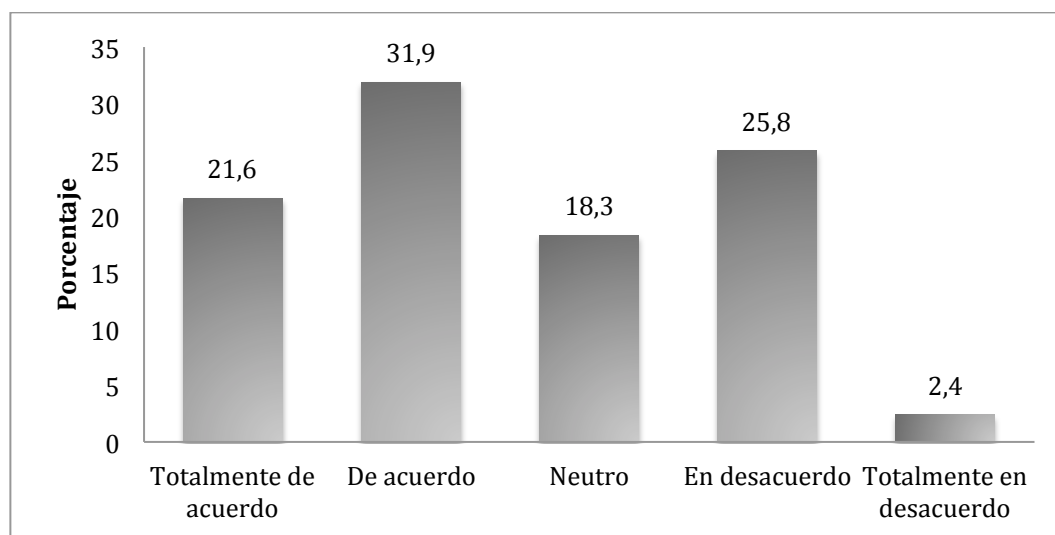


Gráfico 9. Elaboración del autor.

La presentación del propio personaje es el ejemplo de su actitud altruista, de cómo se sacrifica por los demás de manera desinteresada, cuando Stephen Chase quema su casa en el funeral de su padre en nombre del señor Daniel Christie, él decide ir a matarlo, lo que no solo es un beneficio para sí mismo sino para toda su comunidad.

## Imagen 46

### *Stephen Chase quemando la casa del héroe*



Imagen 46. De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

Este será el único momento en que se sacrifique por el conjunto de la sociedad, a partir de aquí ya solo lo hará para él o para Shannon Christie, la mujer de la que se termina enamorando.

En el grupo del ayudante se engloban cuatro afirmaciones, si es independiente (2) o si se deja ayudar (17), y si tiene un amigo (16) que hable bien de él (16.1). La primera y última afirmaciones pueden confrontarse, en el caso de Joseph Donnelly, protagonista del filme, el promedio es de 2,52 y 2,99, respectivamente.

Esto significa que hay una tendencia a la opción neutro, de indecisión, pero, si se observan los porcentajes, ambos se sitúan en el de acuerdo, magnitud de las mismas con un 39,9% y un 44,7%, por lo que la dirección es de aceptación (ver Tabla 25).

El héroe postmoderno es considerado en su mayoría independiente pero siendo capaz de pedir ayuda, logrando que interceden por él en algunas ocasiones, pero estos resultados vuelven a estar influenciados por la ambigüedad, ya que la segunda opción más escogida en ambos casos (eliminando la opción de indecisión, el neutro) es el desacuerdo, con un 28,5% y un 31% de votos, respectivamente.

Tabla 25

*Clasificación de las afirmaciones relacionadas con el ayudante – Cine Postmoderno*

AF.	Totalmente de acuerdo		De acuerdo		Neutro		En desacuerdo		Totalmente en desacuerdo		$\bar{X}$
	#	%	#	%	#	%	#	%	#	%	
<b>2</b>	40	18,8	85	<b>39,9</b>	26	12,2	61	<b>28,5</b>	1	0,5	<b>2,52</b>
<b>16</b>	11	5,2	50	23,5	39	18,3	98	<b>46,0</b>	15	7,0	<b>3,26</b>
<b>16.1</b>	4	1,9	22	10,3	29	13,6	7	3,3	62	29,1	<b>2,63</b>
<b>17</b>	4	1,9	91	<b>44,7</b>	37	17,4	66	<b>31,0</b>	15	7,0	<b>2,99</b>

*Nota.* Elaboración del autor.

Debido a esto, las secuencias donde se pueden visualizar dichas actitudes son, cuanto menos, controvertidas debido a que su independencia se puede ver cuando se embarca en la búsqueda del señor Christie con la intención de matarlo pero, al disparar, queda malherido y es la propia familia de su primer enemigo la que le ayuda curándole las heridas. Esta ambigüedad se refuerza entonces por el hecho de que sean sus oponentes los que intercedan por él.

Imagen 47

*La familia Christie curando las heridas del héroe*



*Imagen 47.* De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

Otro ejemplo similar se da con respecto al señor Kelly, mafioso que les da hospedaje y trabajo a su llegada a Boston pero, cuando las cosas no salen como espera, les acaba dejando en la calle sin nada ni nadie a quien acudir. Por eso, indirectamente es el segundo enemigo del protagonista.

Imagen 48

*Encuentro con el señor Kelly*



Imagen 48. De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

O con Stephen Chase, quien acaba convirtiéndose en el oponente real al que debe vencer por la disputa que tienen hacia Shannon, mujer que ambos desean, cuando, al estar malherida, la lleva hasta él para que por medio de más y mejores atenciones puedan salvarle la vida.

Por tanto, dentro de las dos líneas argumentales existentes, Joseph Donnelly se va encontrando con diversos enemigos que se interponen entre medias de sus sueños aunque, como se verá más adelante, venciendo únicamente a uno de ellos conseguirá lo que se había propuesto.

## Imagen 49

### *Shannon malherida*



Imagen 49. De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

Sin embargo, como sus oponentes son sus mismos ayudantes, el héroe no tiene ningún buen amigo que se encargue de hablar bien de él ante los demás (3,26 de media), y así lo avalan los resultados que tienen una dirección hacia el rechazo de la afirmación al posicionarse la magnitud en el desacuerdo con un 46% de los votos (ver Tabla 25), lo que hace que ya no se requiera el análisis de la siguiente afirmación que depende directamente de la existencia o no de dicho personaje.

Y al no existir ese amigo, tampoco se puede hacer mención a ninguna secuencia que permita ejemplificar esas afirmaciones, de esto surgen sus contravalores, la introversión como su comportamiento social que se presta a la crítica por parte de los otros personajes.

La frontera que separa al ayudante del oponente queda en esta película desdibujada, pudiendo unir ambas figuras en una sola, la del oponente-ayudante, ya que todo aquel que se enfrenta a él acaba ayudándole de una u otra manera.

Esto queda reflejado en el grupo de afirmaciones relacionadas con sus opositores que versan sobre si es impulsivo (4), lo que puede propiciar a que cambie de enemigos a lo largo del filme o si, por el contrario, sabe quienes son y no cesa hasta vencerlo (14), no mostrando debilidad ante ellos (15).

Joseph Donnelly es claramente impulsivo y cambia su meta constantemente (con un promedio de 2,36), como confirma el 39,4% de votos que la direccionan a la aceptación con una magnitud de totalmente de acuerdo (ver Tabla 26).

En la película, esta afirmación queda reforzada con el mismo cambio en sus enemigos, primero era el señor Christie, luego Kelly y, finalmente, Stephen Chase. Y otra vez la ambigüedad juega un papel esencial en el análisis de las siguientes afirmaciones del grupo porque, en ambos casos, la dirección se contrapone a la magnitud.

Teniendo en cuenta la opción más votada, la magnitud se posiciona en el desacuerdo, con un 32,4% y un 35,7% de los votos, respectivamente, sin embargo, esta es solo una de las dos opciones que permite refutar la afirmación, por lo que, si se suman ambas, en el primer caso, el porcentaje global es de un 39,5% (8% totalmente de acuerdo y 31,5% de acuerdo) para la aceptación y un 37,6% (5,2% totalmente en desacuerdo y 32,4% en desacuerdo) para el rechazo (ver Tabla 26).

La dirección es, por ende, hacia la aceptación, lo que hace que se confirme la actitud de autodisciplina del héroe pero con claras excepciones, ya que deja algunas metas sin cumplir, lo que precisamente promueve que la opción más escogida sea la opuesta. Esto queda mejor explicado por medio de las secuencias que permiten ejemplificar la controversia en los resultados.

Tabla 26

*Clasificación de las afirmaciones relacionadas con el oponente – Cine Postmoderno*

AF.	Totalmente de acuerdo		De acuerdo		Neutro		En desacuerdo		Totalmente en desacuerdo		$\bar{X}$
	#	%	#	%	#	%	#	%	#	%	
<b>4</b>	84	<b>39,4</b>	49	23,0	13	6,1	54	25,4	13	6,1	<b>2,36</b>
<b>14</b>	17	8,0	67	31,5	49	23,0	69	<b>32,4</b>	11	5,2	<b>2,95</b>
<b>15</b>	38	17,8	67	31,5	18	8,5	76	<b>35,7</b>	14	6,6	<b>2,82</b>

*Nota.* Elaboración del autor.



Este caso, como ya se había anticipado, se muestra cuando va cambiando de oponente, que hace que, a pesar de saber quienes son, no logre acabar con ellos, solo uno será vencido, el que se interpone entre el protagonista y Shannon, la mujer que es su objeto de deseo.

Esto se representa por medio del terreno que logra arrebatarse a Stephen Chase donde pensaba establecer su hogar con la dama, ya que este filme también se ubica en la gran carrera por el reparto de tierras gratuito de Oklahoma, entonces Shannon cambia de bando yendo al lado de Joseph, representación de su victoria. La mujer ha elegido y con ello él ha vencido.

Imagen 50

*Joseph Donnelly reclama sus tierras*



*Imagen 50. De Un horizonte muy lejano por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.*

En la tercera afirmación también se da esta controversia, mientras que la opción más votada es en desacuerdo, las respuestas se dirigen a la aceptación con un 49,3% (17,8% totalmente de acuerdo y 31,5% de acuerdo) frente a un 42,3% (6,6% totalmente en desacuerdo y 35,7% en desacuerdo) hacia el rechazo (ver Tabla 26).



Esto supone que, a pesar de que demuestra valentía, sus oponentes acaban vencién­dole de alguna manera ayudados por la misma posición que ocupan.

Por ejemplo, cuando se enfrenta al señor Christie, la poca habilidad con el manejo de las armas hace que no sea consciente del peligro que corre al disparar una tan vieja, hecho que propicia que salga malherido y su oponente ileso.

#### Imagen 51

*Joseph Donnelly malherido*



*Imagen 51.* De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

Asimismo sucede en el duelo contra Stephen Chase al darse cuenta del destino fatal que le aguarda, ya demostrado con su falta de destreza con las armas, lo que le conduce a aceptar la propuesta que le había realizado Shannon de huir con ella, que puede ser visto como una acto de cobardía.

Es de reseñar aquí como de nuevo sus oponentes actúan de ayudantes, Shannon proponiéndole la huida pero, también, el señor Christie siendo su padrino para el duelo que estaba teniendo lugar, ya que considera que sus actos le ennoblecen, son sus propios enemigos los que se encargan, en cierto modo, de alabarlos.

Imagen 52

*Shannon intercede en el duelo*



Imagen 52. De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

La última secuencia reflejo de esta debilidad, por la influencia externa y no como una actitud inherente del héroe, es cuando pierde el gran combate.

Imagen 53

*El señor Kelly se venga del héroe*



Imagen 53. De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

Este hecho propicia que el señor Kelly, quien había apostado mucho dinero por la victoria de Joseph, decida dejarles a él y a la chica en la calle, sin nadie que pueda interferir en su ayuda porque correría la misma suerte

Sin embargo, el héroe postmoderno es un protagonista sincero, no tiene miedo de ser juzgado por su conducta, no existe una sociedad modélica sino que todos los personajes pueden ser cuestionados por sus actos. Apoyado en las cifras, se dirige a la aceptación con el 45,5% de acuerdo, magnitud de la afirmación (ver Gráfico 10).

Gráfico 10

*El protagonista destaca por su sinceridad y no oculta nada a nadie – Cine Postmoderno*

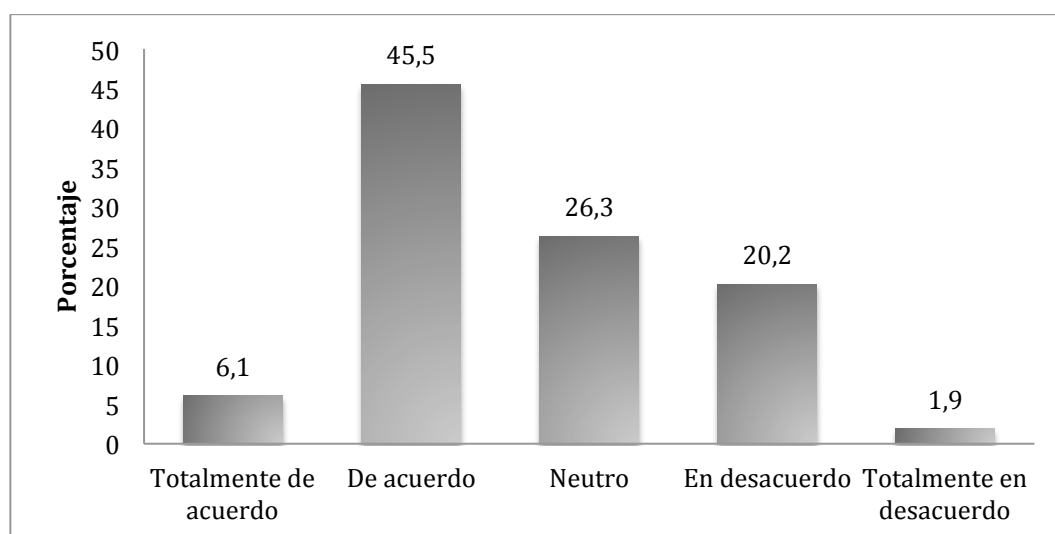


Gráfico 10. Elaboración del autor.

Destacan las secuencias en las que Joseph Donnelly no mide sus palabras hacia Shannon, por mucha atracción que sienta hacia ella, como cuando al pedirle inicialmente que le acompañe en su viaje hacia Norteamérica le contesta que “le echaría aire en la cara y me mearía en sus botas antes de complacerle sus gustos”.

## Imagen 54

### *Joseph Donnelly insultando a Shannon*



Imagen 54. De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

Lo que conduce al siguiente grupo de afirmaciones relacionadas con los valores familiares en donde se evalúa si es aceptado por la familia de la mujer a la que ama (9), si incorpora la estructura familiar clásica (11), y si está presente siempre que la mujer le necesita (12).

La primera se dirige a su rechazo, con un promedio de 3,70 y una magnitud en desacuerdo a la misma, 40,4% de los votos (ver Tabla 27), lo que le convierte en un héroe egoísta.

Hecho que no importa a ojos del público porque hasta Shannon no es aceptada por su propia familia. Un ejemplo de ello es cuando, obligada por su madre, toca el piano para ella y sus amigas, de repente, pasa de la música clásica a lo que denomina como música “moderna”, de Norteamérica, ante lo cual, la reacción de la madre es de una clara desaprobación.

## Imagen 55

### *Reacción ante la música que toca Shannon*



Imagen 55. De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

O cuando decide huir de su casa, por lo que hay una carencia de valores familiares trascendentes, como confirma el 31,9% y una magnitud totalmente en desacuerdo, con una media de 3,35 (ver Tabla 27), dirigiendo hacia el rechazo la presente afirmación.

Tabla 27

### *Clasificación de las afirmaciones en relación a valores familiares – Cine Postmoderno*

AF.	Totalmente de acuerdo		De acuerdo		Neutro		En desacuerdo		Totalmente en desacuerdo		$\bar{X}$
	#	%	#	%	#	%	#	%	#	%	
<b>9</b>	1	0,5	15	7,0	71	33,3	86	<b>40,4</b>	40	18,8	<b>3,70</b>
<b>11</b>	26	12,2	52	24,4	25	11,7	42	19,7	68	<b>31,9</b>	<b>3,35</b>
<b>12</b>	16	7,5	97	<b>45,5</b>	57	26,8	36	17,9	7	3,3	<b>2,63</b>

Nota. Elaboración del autor.

Esto se ve reforzado con la inversión absoluta de la estructura familiar clásica, primero se produce una atracción puramente sexual visualizada en la expresión que Shannon tiene al levantar la bacinilla que cubre los genitales del protagonista.



## Imagen 56

### *Expresión de excitación de Shannon*



*Imagen 56. De Un horizonte muy lejano por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.*

O después, cuando ambos ven parte de sus cuerpos desnudos al estar cambiándose de ropa en la habitación que comparten.

## Imagen 57

### *Shannon espiando a Joseph*



*Imagen 57. De Un horizonte muy lejano por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.*

La convivencia, el hogar, no se forma por amor sino por pura conveniencia, lo que provoca una gran atracción sexual que, para reprimir, conduce al héroe a soltar su tensión en los combates a los que se enfrenta cada noche desde entonces

Sin embargo, esto no hace que se olvide totalmente de la mujer por la que se siente atraído al estar presente siempre que ella lo necesita, con una dirección hacia la aceptación de la afirmación y una magnitud de acuerdo a la misma, que representa el 45,5% de votos y el promedio de 2,63 (ver Tabla 27).

Imagen 58

*Asesinato a su llegada a Norteamérica*



Imagen 58. De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

El héroe postmoderno está dotado de esa empatía que le permite ser más humano, algunos ejemplos son cuando ayuda a Shannon recuperando su maleta tras el asesinato que contempla a su llegada a Norteamérica y que provoca que le roben las cucharas de plata que iban a servir como sustento económico.

También cuando, para evitar que le suceda algo malo, miente diciéndole al señor Kelly que ella es su hermana.

## Imagen 59

*Shannon pasa a ser la hermana de Joseph*



*Imagen 59. De Un horizonte muy lejano por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.*

O cuando, para impedir que abusen nuevamente de ella, intenta ayudarla en medio del gran combate, lo que les conduce al desenlace fatal que les deja sin nada en la calle.

## Imagen 60

*Distracción en el gran combate*



*Imagen 60. De Un horizonte muy lejano por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.*



Pero, sin duda, el momento más significativo es cuando, para evitar que muera de hambre y frío, cometen un allanamiento de una morada donde, al considerarles ladrones, les disparan dejando malherida a Shannon.

Imagen 61

*Shannon es alcanzada por una bala*



*Imagen 61. De Un horizonte muy lejano por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.*

Es en ese lugar donde el amor entre ellos queda sellado con el beso que se dan imaginando “que se aman”, muestra nuevamente de la inversión de la estructura familiar clásica, ya que este llega mucho antes de que ambos personajes puedan estar juntos, en medio de la trama.

Aún así, este hecho se convierte en crucial debido a que supone el paso de la mera pulsión sexual entre ambos al enamoramiento, lo que propiciará que, a partir de aquí, el héroe sea capaz de realizar cualquier acto de valentía que le permita conseguir definitivamente a la dama.

Imagen 62

*Beso entre Joseph y Shannon*



*Imagen 62. De Un horizonte muy lejano por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.*

Como en la siguiente escena, donde es capaz de pedir ayuda a su máximo oponente para tratar de conseguir que Shannon, ya convertida en la mujer a la que ama, sea salvada.

Imagen 63

*Stephen Chase ayuda a Joseph Donnelly*



*Imagen 63. De Un horizonte muy lejano por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.*

Una de las actitudes incuestionables del héroe postmoderno es que es soñador, con un promedio de 1,46 (ver Apéndice G), el 62,9% de votos y una magnitud de totalmente de acuerdo (ver Gráfico 11).

Gráfico 11

*El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar – Cine Postmoderno*

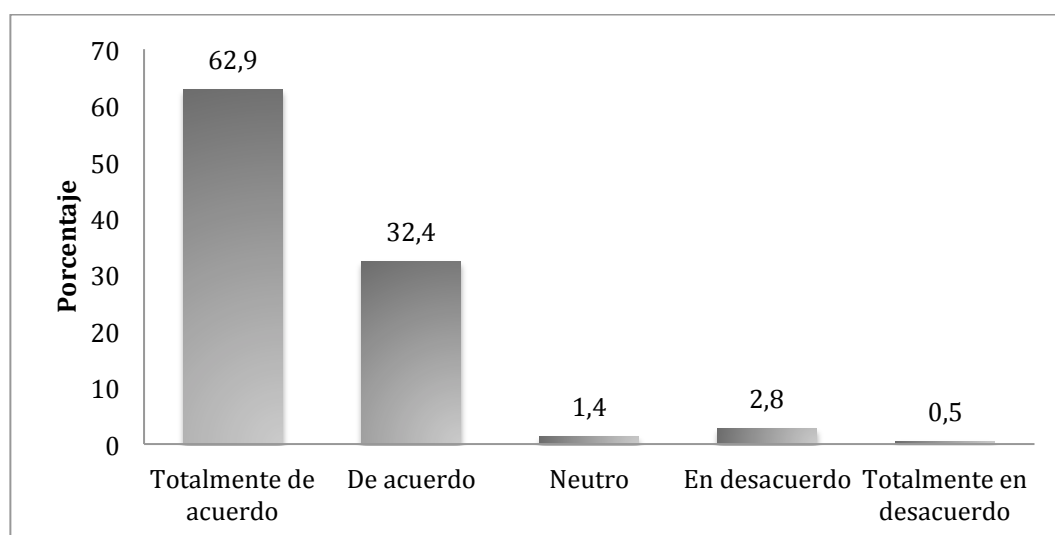


Gráfico 11. Elaboración del autor.

Y así se presenta desde el inicio del filme cuando su propio padre resucita para decirle que no debe de ser tan soñador y, posteriormente, vuelve a fallecer, lo que sirve para establecer cual es su sueño principal, trabajar su propia tierra.

Este hecho funciona también como antecedente de lo que le sucederá al mismo héroe cuando, al final de la película, tras recibir un golpe con el caballo de Stephen Chase, fallece para, después, volver a resucitar como ya hiciera su padre.

De esta forma, el relato se cierra de la misma forma que como comienza, por culpa de Stephen Chase, su enemigo real, su padre muere y él está a punto de fallecer también.

## Imagen 64

### *Padre resucita*



*Imagen 64.* De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

Esto lo vuelve a demostrar cuando deja volar su imaginación contándole a Shannon lo maravilloso que sería cultivar su propia tierra y enumera las opciones para sembrar.

## Imagen 65

### *Joseph soñando despierto*



*Imagen 65.* De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

Esta actitud es tan importante en el héroe que conforme se aleja de ella va perdiendo todo lo que para él era importante, incluida a la mujer, lo que retorna mientras construye la vía del tren y tiene varias ensoñaciones.

La primera teniendo un encuentro sexual con Shannon, en ella se puede ver al protagonista acariciando a la dama, lo que claramente es una ensoñación ya que esta secuencia no ha tenido lugar aún en el transcurso de la película.

Imagen 66

*Encuentro sexual con Shannon*



Imagen 66. De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

Y la segunda recordando las últimas palabras que le dijo su padre, “si no tiene tierras un hombre nada posee”, también producto de una ensoñación debido a que se lo imagina de pie en lo alto de un muro mirando hacia el mar cuando, como el espectador conoce, esto sucedió en el lecho de muerte en el interior de su hogar.

Sin embargo, estas dos escenas, producto de la imaginación del héroe, le recuerdan cual era su gran sueño y le conducen a retomarlo, cuando logre cumplirlo y obtenga sus tierras será cuando Shannon también decida quedarse a su lado para siempre.



## Imagen 67

### *Ensoñación con su padre*



Imagen 67. De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

El último grupo engloba a las tres afirmaciones que se relacionan con el resto de la sociedad, estas son si sus actos son honrados y estimados (3), si se acaba convirtiendo en un líder (5) o, en contraposición, es un incomprendido social (8).

En el caso del héroe postmoderno, las dos primeras afirmaciones se dirigen al rechazo (con un promedio de 3,60 y 3,94) y una magnitud en desacuerdo con el 55,9% y 38% de votos, respectivamente (ver Tabla 28).

Tabla 28

### *Clasificación de las afirmaciones relacionadas con la sociedad – Cine Postmoderno*

AF.	Totalmente de acuerdo		De acuerdo		Neutro		En desacuerdo		Totalmente en desacuerdo		$\bar{X}$
	#	%	#	%	#	%	#	%	#	%	
<b>3</b>	3	1,4	30	14,1	39	18,3	119	<b>55,9</b>	22	10,3	<b>3,60</b>
<b>5</b>	5	2,3	16	7,5	38	17,8	81	<b>38,0</b>	73	34,3	<b>3,94</b>
<b>8</b>	54	25,4	83	<b>39,0</b>	48	22,5	22	10,3	6	2,8	<b>2,26</b>

Nota. Elaboración del autor.

Sus actos no se consideran honrados sino su contravalor, despreciados, de hecho, la única ocasión en que la gente de la sociedad le alaba es cuando comienza a ganar un combate tras otro pero lo que provoca un alejamiento entre él y la mujer, propiciado porque ella no estima su conducta y considera que hay otras formas de ganar el dinero que necesitan para llegar a Oklahoma.

Imagen 68

*Joseph Donnelly peleando*



Imagen 68. De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

Tampoco es reconocido ni considerado como un líder tanto por la sociedad de acogida como por la que dejó atrás. Por ejemplo, cuando decide ir a matar al señor Christie su pueblo se lo toma a broma, no le creen capaz, a pesar de que este acto rompería la opresión que todos padecen.

En definitiva, es un incomprendido tanto por el conjunto de la sociedad como por su propia familia al dirigirse la última afirmación a la aceptación (2,26 de promedio) con un 39% de votos de acuerdo, magnitud de la misma (ver Tabla 28).

## Imagen 69

*Su pueblo le despide entre risas*



*Imagen 69. De Un horizonte muy lejano por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.*

La mejor ejemplificación se da al inicio del filme cuando sus hermanos se unen para pegarle aunque, gracias a su habilidad peleando, es él quien les acaba golpeando.

## Imagen 70

*Peleando con sus hermanos*



*Imagen 70. De Un horizonte muy lejano por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.*



La conjunción de todas estas actitudes que se refuerzan por medio de su conducta le otorgan claramente la categoría de héroe irónico con un 78,4% de votos (ver Gráfico 12), ya que se trata de un personaje de baja procedencia, ser irlandés en Norteamérica estaba mal visto por aquel entonces, que logra sobrevivir a todas las pruebas que le plantea la vida. Este resultado conlleva la aceptación de la hipótesis 4.3 y, por ende, la aprobación de la hipótesis 4.

Gráfico 12

*Seleccione con qué tipo de héroe se relaciona más el protagonista – Cine Postmoderno*

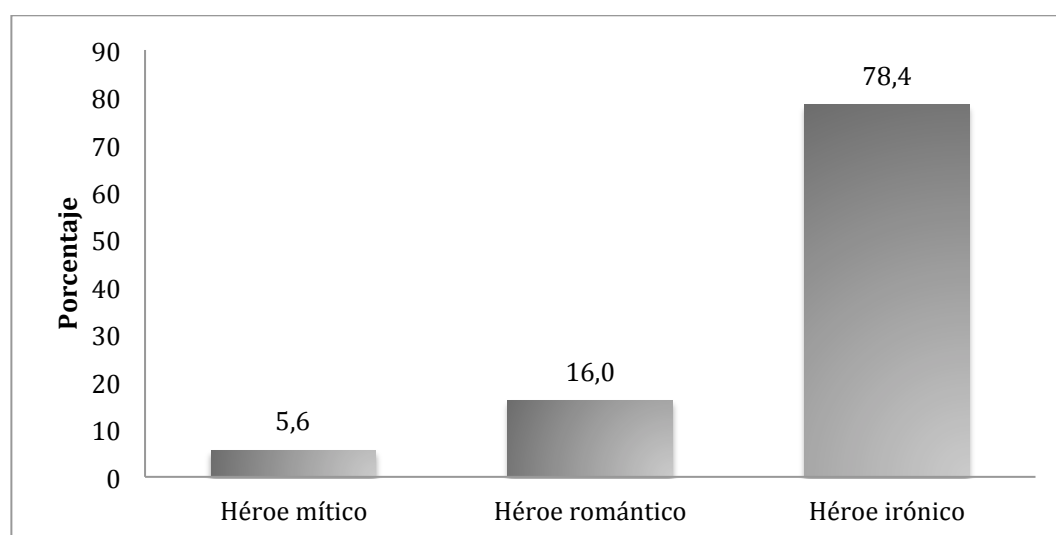


Gráfico 12. Elaboración del autor.

## **4.2. Estudio comparativo y análisis factorial**

Una vez que se ha realizado el análisis individual de los datos extraídos en relación a cada uno de los protagonistas de las películas escogidas, se puede pasar al estudio comparativo de las actitudes obtenidas.

Para ello, se van a ir comparando las mismas en función de la magnitud y la conducta que se deriva de la visualización de los filmes, lo que permitirá elaborar finalmente una tabla aclaratoria, ya que, si bien puede darse una misma actitud en dos o, incluso, los tres personajes, la magnitud en ellas es diferente debido a las propias acciones que estos realizan.

Tras ello, se procederá a elaborar el análisis factorial correlacionando algunas de las afirmaciones consideradas de interés para la evaluación del grado de significancia que existe entre ellas, lo que permitirá extraer algunos patrones que se derivan de la construcción psicológica de los personajes.

### **4.2.1. Actitudes extraídas de la relación héroe-ayudante**

En este conjunto de actitudes destaca la independencia que los tres héroes demuestran a lo largo del filme pero cada uno con sus propias particularidades. Así, el héroe moderno es el más independiente de ellos, lo que está fomentado por su propia soberbia, no necesita a nadie y ninguna persona, ni siquiera su esposa, puede imponerle nada.

Como lo demuestra en cada una de las secuencias en las que debe enfrentarse a una decisión que comprometa esa actitud y le ate, de alguna manera, a la sociedad donde vive (ver Tablas 30 y 33).

Un ejemplo es la reunión que mantiene con los hombres que se dedican a la política, como senadores, y donde debe decidir si aceptar el cargo de gobernador de Oklahoma con lo que ello conlleva, acatar una serie de normas que le son impuestas o seguir siendo una persona libre que decide qué hacer y cómo hacerlo a su antojo, sin recibir presiones de ningún tipo; teniendo en cuenta su forma de ser, la decisión que toma es la esperada, no será gobernador, aunque eso le cueste perder a su propia familia.

## Imagen 71

### *Gobernador de Oklahoma*



*Imagen 71. De Cimarrón por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.*

En el extremo opuesto se encuentra el héroe clásico, también independiente pero como producto de un proceso de maduración personal, lo que le convierte en un personaje con un alto conocimiento de sí mismo y que está completo casi en su totalidad desde el principio del filme (ver Tabla 29).

Este hecho lo demuestra con las experiencias que tiene, que son anteriores al comienzo de la historia, el haber vivido con los indios quienes le enseñaron, según él, todo lo que sabe para, una vez superada esa prueba, poder reinsertarse de nuevo en su propia sociedad obteniendo el reconocimiento que merece.

Como le cuenta a los niños al inicio del filme “los indios son mis amigos, ellos me han enseñado todo lo que sé, me enseñaron a seguir un rastro, separar las hojas, y a dejar mi marca en un árbol para no perderme en el bosque, y me enseñaron como hay que enterrarse en la nieve para no quedarse congelado en invierno, ellos me enseñaron a encender fuego sin tener con qué prenderlo, y como hacer las mejores flechas de hueso”.

## Imagen 72

### *Breck Coleman vestido de indio*



*Imagen 72. De La gran jornada por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.*

Aún así, es un héroe con gran humildad (ver Tabla 32), sabe que sus acciones son únicas, especiales, grandilocuentes y, sin embargo, no se dedica a contarlas.

## Imagen 73

### *Ataque de los indios*



*Imagen 73. De La gran jornada por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.*

Únicamente habla de ellas si se le pregunta, la ayuda que va ofreciendo a los demás será suficiente para demostrar su grandeza, como cuando elabora y ejecuta la estrategia que permite reprimir el ataque de los indios con el menor número de bajas posibles.

Finalmente, el héroe postmoderno también es independiente y humilde (ver Tablas 31 y 34) pero, en este caso, no se deriva de un proceso de maduración personal sino, más bien, todo lo contrario, de su falta de madurez, su ingenuidad, producto de su misma condición social ya que, mientras que Breck Coleman y Yancey Cravat pertenecen a una clase social acomodada, posición que les permite enaltecer sus actos por medio de la convivencia o ayuda que tienen con los más desfavorecidos, Joseph Donnelly vive como agricultor, rozando la extrema pobreza, trabajo que ha realizado desde su infancia y que ha impedido que vaya a la escuela, lo que se sustenta con el hecho de que no sabe leer.

Cuando llegan a Boston esta situación empeora debido a que esa condición social se refuerza por su procedencia, ser irlandés, lo que le puede traer algunos problemas, como le dice el chico que trabaja para el señor Kelly nada más desembarcar “¿Quiere trabajar? ¿Necesita alojamiento? **Algunos te odian si eres irlandés**, no se consigue nada sin la ayuda del jefe, es el hombre más importante de Boston”.

#### Imagen 74

##### *Un irlandés en Norteamérica*



Imagen 74. De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

Esta ingenuidad se aprecia también en los enfrentamientos que tiene con algunos de sus oponentes al querer imponer su independencia y proclamar su libertad, al igual que lo hiciese el héroe moderno, pero en su caso le falta un rasgo esencial, pertenecer a una clase dominante, lo que se encarga de recordar el señor Kelly cuando le dice “¿Te gusta tu traje? ¿Y te gusta tener un techo donde cobijarte? Entonces **recuerda que me necesitas, traicióname y serás un don nadie, solo un pobre irlandés ignorante**”.

Imagen 75

*El señor Kelly es el jefe*



*Imagen 75. De Un horizonte muy lejano por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.*

Por ende, el héroe clásico es independiente pero no solitario, lo que se refuerza por medio de su carácter sociable (ver Tabla 35), se inserta perfectamente en el grupo y, aunque al principio pocos le conocen, los que sí lo hacen le adoran y se encargan de alabar al protagonista contando sus cualidades, algo que por su carácter humilde es incapaz de hacer él mismo (ver Tabla 38).



Su trayectoria es clara, la conjunción entre lo que dicen y lo que hace acaba convirtiéndole en un personaje popular dentro de la sociedad, hasta López, uno de sus enemigos, le alaba cuando Red Flack le pregunta quién es y él le cuenta que es “Breck Coleman, es muy rápido con el cuchillo, vive como un salvaje, en las montañas, ha vivido con los indios, te acierta en el corazón a diez pasos de distancia, es el mejor tirador de este territorio”.

Imagen 76

*López alaba a Breck Coleman*



*Imagen 76.* De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.

El héroe moderno es nuevamente lo opuesto ya que inicialmente también destaca por su carácter sociable (ver Tabla 36), todos le conocen, no solo por su nombre sino también por su apodo, Cimarrón, que representa su personalidad peligrosa y salvaje, indomable.

Es un personaje solitario cuya fama es producto de la superficialidad y, cuanto más le conocen, más cuestionan y critican sus actos (ver Tabla 39), no logra insertarse en la sociedad sino que, poco a poco, acaba totalmente apartado de ella.

Esto lo demuestra su amigo Sam Pegler cuando, de forma sincera, le dice que no sabe lo quiere y le llama lunático. O cuando Jesse Rickey le replica “te has salido con la tuya en esa pelea ¿verdad?” tras ayudar al indio, lo que apoya la idea de que los que le conocen saben de su tendencia a imponer y no acatar las normas.

#### Imagen 77

##### *Jesse Rickey replica al héroe*



*Imagen 77.* De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.

El héroe postmoderno se opone a los otros dos en su introversión (ver Tabla 37), es independiente y solitario no porque quiera serlo, sino como producto de su carácter introvertido, pocos llegan a conocerle y los que lo hacen cuestionan y critican sus actos (ver Tabla 40), como sucede con sus hermanos.

Esa forma de ser también influye en que no tenga ninguna necesidad de sentirse parte de un grupo, finalmente pasará a ser uno de los beneficiarios de un terreno de lo que será llamado como Oklahoma pero no por el conocimiento o reconocimiento social de sus actos sino, simplemente, porque se lo ha ganado llegando antes que los demás.



## Imagen 78

### *Joseph y Shannon clavan la bandera*



*Imagen 78. De Un horizonte muy lejano por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.*

### *Tablas de frecuencia de las afirmaciones en relación con el ayudante*

A continuación se incorporan las tablas de frecuencia de cada una de las afirmaciones comparadas relacionadas con el ayudante, para que se pueda verificar la frecuencia y el porcentaje con los que fueron aceptadas o rechazadas sus correspondientes actitudes.

Como ya se había mencionado, los tres protagonistas destacan por su independencia, pero en el caso del héroe clásico, como se puede ver en la Tabla 29, tuvo la mayoría de votos de acuerdo (DA) a dicha actitud, con 120 y un 56,3%, seguido por la opción totalmente de acuerdo (TDA) con 57 y un 26,8% de los mismos.

Las opciones neutro (N), en desacuerdo (ED) y totalmente en desacuerdo (TED) tuvieron muy poca aceptación con tan solo 16, 17 y 3 votos, respectivamente, lo que supone un 7,5%, un 8% y un 1,4% del total. En todos los casos, el porcentaje es idéntico al porcentaje válido.

Tabla 29

*Tabla de frecuencia de la segunda afirmación – Cine Clásico*

<b>El protagonista trabaja de forma independiente en la consecución de sus objetivos</b>				
	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Porcentaje válido</b>	<b>Porcentaje acumulado</b>
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	57	26,8	26,8
	<b>DA</b>	120	56,3	83,1
	<b>N</b>	16	7,5	90,6
	<b>ED</b>	17	8,0	98,6
	<b>TED</b>	3	1,4	100
	<b>Total</b>	213	100	

Nota. Elaboración del autor.

En el caso del héroe moderno, como se puede ver en la Tabla 30, este obtuvo también la aprobación con una mayoría de personas de acuerdo a la misma, 94 votos y un 44,1%, pero seguido muy de cerca por la opción totalmente de acuerdo, con una diferencia únicamente de dos votos, con 92 y un 43,2%.

Tabla 30

*Tabla de frecuencia de la segunda afirmación – Cine Moderno*

<b>El protagonista trabaja de forma independiente en la consecución de sus objetivos</b>				
	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Porcentaje válido</b>	<b>Porcentaje acumulado</b>
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	92	43,2	43,2
	<b>DA</b>	94	44,1	87,3
	<b>N</b>	10	4,7	92,0
	<b>ED</b>	15	7,0	99,1
	<b>TED</b>	2	0,9	100
	<b>Total</b>	213	100	

Nota. Elaboración del autor.

Las opciones neutro, en desacuerdo y totalmente de acuerdo también tuvieron muy pocos votos, con 10, 15 y 2, respectivamente, lo que supone un 4,7%, 7% y 0,9% del total. El porcentaje también coincide con el porcentaje válido.

En la Tabla 31 se puede visualizar que el héroe postmoderno también obtuvo la aprobación de la misma, con 85 votos de acuerdo y un 39,9%, seguido de la opción en desacuerdo, con 61 votos y un 28,6%.

Lo que refuerza la ambigüedad mencionada durante la comparativa, pero la aceptación es más fuerte como demuestra la siguiente opción más escogida, totalmente de acuerdo con 40 votos y un 18,8%. Al igual que en los anteriores, el porcentaje se equipara al porcentaje válido.

Tabla 31

*Tabla de frecuencia de la segunda afirmación – Cine Postmoderno*

<b>El protagonista trabaja de forma independiente en la consecución de sus objetivos</b>				
	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Porcentaje válido</b>	<b>Porcentaje acumulado</b>
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	40	18,8	18,8
	<b>DA</b>	85	39,9	58,7
	<b>N</b>	26	12,2	70,9
	<b>ED</b>	61	28,6	99,5
	<b>TED</b>	1	0,5	100
	<b>Total</b>	213	100	

Nota. Elaboración del autor.

El héroe clásico es humilde tal como se aprecia en la Tabla 32, con 80 votos de acuerdo a dicha actitud y un 37,6%, aunque las siguientes opciones más escogidas son en desacuerdo y neutro, con 59 y 52 votos, respectivamente, un 24,4% y 27,7% del total.

Esto puede deberse a que, a pesar de que consigue que intercedan por él cuando lo necesita, no suele pedir ayuda directamente en momentos cruciales, sino que directamente son los otros personajes los que se la prestan.

Tabla 32

*Tabla de frecuencia de la afirmación 17 – Cine Clásico*

**El protagonista es capaz de pedir ayuda, consiguiendo que algunas personas intercedan por él cuando lo necesita**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	12	5,6	5,6	5,6
DA	80	37,6	37,6	43,2
N	52	24,4	24,4	67,6
ED	59	27,7	27,7	95,3
TED	10	4,7	4,7	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

En la tabla 33 se muestra al héroe moderno como egoísta con 62 votos en desacuerdo y 53 totalmente en desacuerdo, un 29,1% y un 24,9%, respectivamente.

Esto se debe a, como ya se ha dicho, su incapacidad para acatar las normas, imponiendo las suyas propias, por lo que no solicita ayuda ni nadie intercede por él.

Tabla 33

*Tabla de frecuencia de la afirmación 17 – Cine Moderno*

**El protagonista es capaz de pedir ayuda, consiguiendo que algunas personas intercedan por él cuando lo necesita**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	7	3,3	3,3	3,3
DA	45	21,1	21,1	24,4
N	46	21,6	21,6	46,0
ED	62	29,1	29,1	75,1
TED	53	24,9	24,9	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Mientras que en el caso del héroe postmoderno vuelve a resaltar la ambigüedad que ya ha sido mencionada debido a que la opción más escogida, como se ve en la Tabla 34, es de acuerdo, con 91 votos y un 42,7%, pero seguido del desacuerdo, con 66 votos y un 31%.

Tabla 34

*Tabla de frecuencia de la afirmación 17 – Cine Postmoderno*

**El protagonista es capaz de pedir ayuda, consiguiendo que algunas personas intercedan por él cuando lo necesita**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	4	1,9	1,9	1,9
DA	91	42,7	42,7	44,6
N	37	17,4	17,4	62,0
ED	66	31,0	31,0	93,0
TED	15	7,0	7,0	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Es considerado como un personaje humilde pero se da una ambigüedad debido a que, como se ha anticipado en varias ocasiones, son sus mismos oponentes los que le ayudan.

Tabla 35

*Tabla de frecuencia de la afirmación 16 – Cine Clásico*

**El protagonista mantiene una relación de amistad muy fuerte con alguien**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	95	44,6	44,6	44,6
DA	75	35,2	35,2	79,8
N	31	14,6	14,6	94,4
ED	10	4,7	4,7	99,1
TED	2	0,9	0,9	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

El héroe clásico tiene un carácter claramente sociable, ya que, como se aprecia en la tabla 35, se aprueba dicha actitud con 95 votos totalmente de acuerdo a la misma, el 44,6%, y seguido de la opción de acuerdo, con 75 votos y un 35,2%.

Lo mismo sucede con el héroe moderno, quien también tiene un carácter sociable, como se ve en la Tabla 36, aunque en este caso con 90 votos en la opción de acuerdo, un 42,3%, y seguido de la opción neutro y totalmente de acuerdo con una diferencia de un solo voto, 44 y 43, respectivamente, un 20,7% y un 20,2%.

La diferencia entre ellos estriba, como ya se ha analizado, en que mientras el primero es conocido por unos pocos al inicio del film, al final es reconocido por toda la sociedad, por el contrario, el segundo es muy conocido inicialmente de manera superficial y, conforme le conocen más, acaba quedándose solo.

Tabla 36

*Tabla de frecuencia de la afirmación 16 – Cine Moderno*

<b>El protagonista mantiene una relación de amistad muy fuerte con alguien</b>					
		<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Porcentaje válido</b>	<b>Porcentaje acumulado</b>
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	43	20,2	20,2	20,2
	<b>DA</b>	90	42,3	42,3	62,4
	<b>N</b>	44	20,7	20,7	83,1
	<b>ED</b>	33	15,5	15,5	98,6
	<b>TED</b>	3	1,4	1,4	100
	<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

El carácter introvertido del héroe postmoderno sale a la luz con los datos extraídos de la Tabla 37, donde 98 personas están en desacuerdo a que sea sociable, un 46% del total, seguido de tan solo 50 que están de acuerdo, un 23,5%.

Tabla 37

*Tabla de frecuencia de la afirmación 16 – Cine Postmoderno*

El protagonista mantiene una relación de amistad muy fuerte con alguien					
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	11	5,2	5,2	5,2
	<b>DA</b>	50	23,5	23,5	28,6
	<b>N</b>	39	18,3	18,3	46,9
	<b>ED</b>	98	46,0	46,0	93,0
	<b>TED</b>	15	7,0	7,0	100
	<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Y, debido a su carácter sociable, el héroe clásico tiene un amigo que se dedica a hablar bien de él ante los demás, destaca, por tanto, que es una persona loable, y esto se confirma con los 83 votos y el 39% que han seleccionado la opción totalmente de acuerdo, como se ve en la Tabla 38, seguido de la opción de acuerdo, con 72 y un 33,8%.

Tabla 38

*Tabla de frecuencia de la afirmación 16.1 – Cine Clásico*

Esta persona se encarga de hablar bien de él ante los demás					
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	83	39,0	48,8	48,8
	<b>DA</b>	72	33,8	42,4	91,2
	<b>N</b>	7	3,3	4,1	95,3
	<b>ED</b>	7	3,3	4,1	99,4
	<b>TED</b>	1	0,5	0,6	100
	<b>Total</b>	170	79,8	100	
<b>Perdidos</b>	<b>Sistema</b>	43	20,2		
<b>Total</b>		213	100		

Nota. Elaboración del autor.

En este caso concreto, el porcentaje válido no coincide con el porcentaje debido a que únicamente las personas que hubiesen respondido favorablemente a la actitud del carácter sociable tenían acceso a responder la siguiente afirmación.

En el héroe clásico, 170 personas han respondido a dicha pregunta, lo que otorga un porcentaje válido de un 48,8% y un 42,4%, respectivamente, para las dos opciones más votadas.

Sin embargo, el héroe moderno, con 133 personas que tuvieron acceso a responder esta pregunta, como se ve en la Tabla 39, tuvo un claro rechazo de la actitud, es decir, no es loable sino, su contravalor, se cuestionan y critican sus actos.

Este hecho se corrobora con los 53 votos en desacuerdo a dicha afirmación, un 24,9%, y un porcentaje válido de 39,8%; aunque seguido de la opción de acuerdo con 37 votos, un 17,4% y un porcentaje válido de 27,8%.

Esta confrontación en los resultados se debe, principalmente, a que, al final del todo, acaban valorando y loando sus actos, aunque sea a título póstumo, pero este hecho no sucede hasta el final del filme, en el transcurso se da todo lo contrario, por eso la mayoría se posiciona en desacuerdo.

Tabla 39

*Tabla de frecuencia de la afirmación 16.1 – Cine Moderno*

Esta persona se encarga de hablar bien de él ante los demás					
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	15	7,0	11,3	11,3
	<b>DA</b>	37	17,4	27,8	39,1
	<b>N</b>	20	9,4	15,0	54,1
	<b>ED</b>	53	24,9	39,8	94,0
	<b>TED</b>	8	3,8	6,0	100
	<b>Total</b>	133	62,4	100	
<b>Perdidos</b>	<b>Sistema</b>	80	37,6		
<b>Total</b>		213	100		

Nota. Elaboración del autor.



Por último, en la Tabla 40 se puede ver que del total de personas que realizaron la encuesta tan solo 62 tuvieron acceso a responder la presente afirmación, eso significa que la mayoría de encuestados no consideran que el héroe postmoderno tenga un carácter sociable que le permita tener un amigo que hable bien de él y, por ende, no se requiere de un análisis mayor de los datos.

Tabla 40

*Tabla de frecuencia de la afirmación 16.1 – Cine Postmoderno*

Esta persona se encarga de hablar bien de él ante los demás					
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	4	1,9	6,5	6,5
	<b>DA</b>	22	10,3	35,5	41,9
	<b>N</b>	29	13,6	46,8	88,7
	<b>ED</b>	7	3,3	11,3	100
	<b>TED</b>	0	0,0	0,0	100
	<b>Total</b>	62	29,1	100	
<b>Perdidos</b>	<b>Sistema</b>	151	70,9		
<b>Total</b>		213	100		

Nota. Elaboración del autor.

#### 4.2.2. Actitudes extraídas de la relación héroe-oponente

Breck Coleman es un personaje reflexivo (ver Tabla 41), destaca por meditar de forma serena y tranquila sus actos, que lo guían a la inevitable consecución de sus objetivos, esto refuerza su actitud de autodisciplina (ver Tabla 44), además de que su cometido requiere de una gran valentía y coraje debido a que podría conducirlo a la muerte (ver Tabla 47).

Ejemplo de esta reflexividad es la escena donde, tras darse cuenta de que sus oponentes pueden ir en la caravana que va desde Misisipi a Oregón, comienza a indagar preguntando si algún personaje ha vendido una gran cantidad de pieles, mercancía que robaron a su amigo cuando le mataron, solo la confirmación de este hecho hace que tome la decisión de acompañarles.

## Imagen 79

### *Indagando sobre una partida de pieles*



*Imagen 79. De La gran jornada por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.*

Por tanto, no hará nada sin comprobar primero sus sospechas, como cuando espera a tener una prueba para acusar a sus enemigos, la que obtiene de López, quien deja abandonado el cuchillo del amigo asesinado cuando es descubierto por el protagonista al que intentaba matar.

Yancey Cravat es impulsivo (ver Tabla 42), al igual que lo es Joseph Donnelly (ver Tabla 43), la diferencia entre ellos estriba en que, aunque ambos cambian constantemente de meta, el segundo no tiene claros sus objetivos en la vida, mientras que el primero cumple los cometidos que él mismo se ha ido imponiendo y tiene la necesidad de buscar uno nuevo.

Por eso, el héroe moderno cumple con las actitudes de autodisciplina y de valentía (ver Tablas 45 y 48), buscando nuevas metas en las que embarcarse cada vez más grandes, como le dice a Sabra en la carta que le escribe al final de la película “estoy seguro de que América se verá incluida en este conflicto tarde o temprano, y he sentido la necesidad de entrar en él, **no me preguntes por qué, supongo que tenía la necesidad de hacerlo**”.

## Imagen 80

*Yancey Cravat decide ir a la guerra*



*Imagen 80. De Cimarrón por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.*

En cambio, el héroe postmoderno, al no tener claros sus objetivos, tampoco cumple con alguno de ellos.

## Imagen 81

*Joseph Donnelly huye con Shannon*



*Imagen 81. De Un horizonte muy lejano por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.*

Por eso el carácter ambiguo de sus actitudes de autodisciplina y valentía (ver Tablas 46 y 49), al dejar metas inconclusas, y oscilar entre las muestras de coraje y cobardía, como demuestra al huir con Shannon del duelo que estaba teniendo lugar con Stephen Chase.

Esto se refuerza por medio de la cantidad de oponentes que tienen los héroes y a cuantos de ellos han vencido al final de la película.

En el caso de Breck Coleman son tres pero pueden actuar como dos, ya que tanto López como Red Flack son acusados de lo mismo.

Por ende, los oponentes del héroe clásico se encuentran claramente delimitados en función de la línea argumental en la que se inscriben, en el caso de el señor Thorpe es el enemigo que se interpone entre él y la mujer, en el tema del amor.

Mientras que Red Flack y López se convierten en sus enemigos porque han matado a un amigo suyo para robarle las pieles de lobo que llevaba, es el detonante de la acción del tema principal de la película.

Imagen 82

*López y Red Flack*



*Imagen 82. De La gran jornada por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.*

Imagen 83

*Señor Thorpe*



*Imagen 83.* De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.

En relación a Yancey Cravat se pueden contar como cuatro diferentes. Primero será Bob Yountis, quien pelea y mata al indio, motivo por el cual recibe su merecido.

Imagen 84

*Bob Yountis*



*Imagen 84.* De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.



Imagen 85

*William Hardy*



*Imagen 85. De Cimarrón por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.*

Después será William Hardy, al que prometió cuidar cuando su padre falleció pero que, como dice el protagonista, sin saber porqué, nunca lo hizo.

Imagen 86

*Tom Wyatt*



*Imagen 86. De Cimarrón por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.*

Luego viene Tom Wyatt, personificación de la sociedad a la que se enfrenta por no poder acatar las normas que le son impuestas para poder formar parte de ella.

Y, finalmente, el cuarto oponente será la guerra en la que se alista y donde acaba dando su vida, por tanto, tres enemigos son derrotados y uno sale victorioso ante el héroe, y esa victoria supondrá el fin del propio protagonista.

En el caso del héroe postmoderno este hecho se da a la inversa, Joseph Donnelly también cuenta con más de un oponente, en concreto tres, pero solo derrotará a uno de ellos, a pesar de eso, no fallece como sucede con el héroe moderno.

Es de recalcar de nuevo aquí la ambigüedad que se aprecia con la relación que mantiene con sus enemigos, quienes le ayudan en algún momento, por ejemplo, el señor Christie, dueño de las tierras donde viven y que trabajan, curándole las heridas.

Imagen 87

*Señor Christie*



Imagen 87. De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

Luego será el señor Kelly, mafioso de Boston por el que se dejan ayudar, dándoles casa y trabajo, pero con la imposición de sus propias reglas, lo que propicia que acabe convirtiéndose en su segundo enemigo.

Imagen 88

*Señor Kelly*



*Imagen 88. De Un horizonte muy lejano por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.*

Y por último, el único oponente al que vence, Stephen Chase, quien cura a Shannon cuando está malherida y que se interpone entre ambos.

Imagen 89

*Stephen Chase*



*Imagen 89. De Un horizonte muy lejano por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.*



### *Tablas de frecuencia de las afirmaciones en relación con el oponente*

A continuación se incorporan las tablas de frecuencia de cada una de las afirmaciones comparadas relacionadas con el oponente, para que, al igual que en el caso anterior, se pueda verificar la frecuencia y el porcentaje con los que fueron aceptadas o rechazadas sus correspondientes actitudes.

En la tabla de frecuencia 41 se puede ver que el contravalor de la reflexividad queda aprobada en el héroe clásico con una mayoría de votos que rechaza la actitud de la impulsividad para el mismo, 73 y un 34,3% en desacuerdo, sin embargo, está seguida de la opción de acuerdo, con 49 votos y un 23%, pero el rechazo queda reforzado por la tercera opción más votada, totalmente en desacuerdo, con 35 y un 16,4% del total.

Tabla 41

#### *Tabla de frecuencia de la cuarta afirmación – Cine Clásico*

**El protagonista responde de forma emocional y actúa por impulsos, cambiando su meta a lo largo de la película**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> <b>TDA</b>	28	13,1	13,1	13,1
<b>DA</b>	49	23,0	23,0	36,2
<b>N</b>	28	13,1	13,1	49,3
<b>ED</b>	73	34,3	34,3	83,6
<b>TED</b>	35	16,4	16,4	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Mientras que tanto el héroe moderno como postmoderno son reflejados como personajes impulsivos. El primero, como se aprecia en la Tabla 42, con una gran mayoría de votos de acuerdo a dicha actitud, 121 y un 56,8%, seguido de la opción totalmente de acuerdo con 56 votos y un 26,3%.

Tabla 42

*Tabla de frecuencia de la cuarta afirmación – Cine Moderno*

**El protagonista responde de forma emocional y actúa por impulsos, cambiando su meta a lo largo de la película**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	56	26,3	26,3	26,3
DA	121	56,8	56,8	83,1
N	21	9,9	9,9	93,0
ED	11	5,2	5,2	98,1
TED	4	1,9	1,9	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Y el segundo, como se ve en la Tabla 43, con una mayoría situada en la magnitud más alta, totalmente de acuerdo, con 84 votos y un 29,4%, frente a la opción en desacuerdo, con 54 votos y un 25,4%, y de acuerdo en la tercera más escogida, con 49 y 23%.

Tabla 43

*Tabla de frecuencia de la cuarta afirmación – Cine Postmoderno*

**El protagonista responde de forma emocional y actúa por impulsos, cambiando su meta a lo largo de la película**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	84	39,4	39,4	39,4
DA	49	23,0	23,0	62,4
N	13	6,1	6,1	68,5
ED	54	25,4	25,4	93,9
TED	13	6,1	6,1	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Esta reflexividad hace que el héroe clásico tenga autodisciplina para saber quienes son sus enemigos y no parar hasta vencerlos, como se ve en la Tabla 44, con 107 votos totalmente de acuerdo, un 50,2%, seguido de los 86 votos de acuerdo, con un 40,4%.

Tabla 44

*Tabla de frecuencia de la afirmación 14 – Cine Clásico*

<b>El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos</b>					
		<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Porcentaje válido</b>	<b>Porcentaje acumulado</b>
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	107	50,2	50,2	50,2
	<b>DA</b>	86	40,4	40,4	90,6
	<b>N</b>	11	5,2	5,2	95,8
	<b>ED</b>	8	3,8	3,8	99,5
	<b>TED</b>	1	0,5	0,5	100
	<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

En la Tabla 45 se aprueba la misma autodisciplina para el héroe moderno, con una gran mayoría de votos situados en la opción de acuerdo, 109 y un 51,2%.

Tabla 45

*Tabla de frecuencia de la afirmación 14 – Cine Moderno*

<b>El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos</b>					
		<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Porcentaje válido</b>	<b>Porcentaje acumulado</b>
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	19	8,9	8,9	8,9
	<b>DA</b>	109	51,2	51,2	60,1
	<b>N</b>	61	28,6	28,6	88,7
	<b>ED</b>	19	8,9	8,9	97,7
	<b>TED</b>	5	2,3	2,3	100
	<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Sin embargo, en la Tabla 46, la ambigüedad vuelve a presentarse en el caso del héroe postmoderno con una diferencia de solo dos votos entre las opciones más votadas, en desacuerdo y de acuerdo, con 69 y 67 votos, respectivamente, un 32,4% y un 31,5%.

Tabla 46

*Tabla de frecuencia de la afirmación 14 – Cine Postmoderno*

<b>El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos</b>					
		<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Porcentaje válido</b>	<b>Porcentaje acumulado</b>
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	17	8,0	8,0	8,0
	<b>DA</b>	67	31,5	31,5	39,4
	<b>N</b>	49	23,0	23,0	62,4
	<b>ED</b>	69	32,4	32,4	94,8
	<b>TED</b>	11	5,2	5,2	100
	<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Finalmente, tanto el héroe clásico como el héroe moderno muestran claramente las actitudes de valentía y coraje.

Tabla 47

*Tabla de frecuencia de la afirmación 15 – Cine Clásico*

<b>El protagonista no muestra debilidad ante sus oponentes</b>					
		<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Porcentaje válido</b>	<b>Porcentaje acumulado</b>
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	124	58,2	58,2	58,2
	<b>DA</b>	72	33,8	33,8	92,0
	<b>N</b>	12	5,6	5,6	97,7
	<b>ED</b>	4	1,9	1,9	99,5
	<b>TED</b>	1	0,5	0,5	100
	<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Para el primero, tal como se corrobora con la Tabla 47, la mayor parte de los espectadores ha votado estar totalmente de acuerdo, con 124 votos y un 58,2%, seguido de la opción de acuerdo, con 72 y un 33,8%.

En el segundo caso, la Tabla 48 muestra que la opción más escogida fue de acuerdo, con 92 votos y un 43,2%, y seguido muy de cerca de la opción totalmente de acuerdo, 89 votos y un 41,8%.

Tabla 48

*Tabla de frecuencia de la afirmación 15 – Cine Moderno*

<b>El protagonista no muestra debilidad ante sus oponentes</b>					
		<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Porcentaje válido</b>	<b>Porcentaje acumulado</b>
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	89	41,8	41,8	41,8
	<b>DA</b>	92	43,2	43,2	85,0
	<b>N</b>	22	10,3	10,3	95,3
	<b>ED</b>	9	4,2	4,2	99,5
	<b>TED</b>	1	0,5	0,5	100
	<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Por último, tal como se aprecia en la Tabla 49, la ambigüedad vuelve a aparecer para el héroe postmoderno, quien va oscilando entre las muestras de valentía y de cobardía, su contravalor, con 76 votos en desacuerdo, un 35,7%, y 67 votos de acuerdo, un 31,5%.

Seguido como tercera opción por el totalmente de acuerdo, con 38 votos y 17,8%, después neutro, con 18 y 8,5%, muy de cerca con el totalmente en desacuerdo, 14 votos y 6,6%.

Este hecho precisamente se apreciaba, tal como se ha analizado, en aquellas secuencias en las que no tiene ningún problema en interceder por la mujer a la que ama, frente a otras en las que, viéndose debilitado, huye de la escena.

Tabla 49

*Tabla de frecuencia de la afirmación 15 – Cine Postmoderno*

El protagonista no muestra debilidad ante sus oponentes					
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	TDA	38	17,8	17,8	17,8
	DA	67	31,5	31,5	49,3
	N	18	8,5	8,5	57,7
	ED	76	35,7	35,7	93,4
	TED	14	6,6	6,6	100
	Total	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

#### 4.2.3. Actitudes extraídas en relación a los valores familiares del héroe

El héroe clásico es de carácter íntegro, alguien con el que se puede contar y del que se puede confiar (ver Tabla 50), no tiene miedo de enfrentarse con quien le acuse de una mala acción, como sucede cuando Ruth Cameron dice que él ha matado al señor Thorpe.

Imagen 90

*Ruth Cameron acusa al héroe de asesinato*



Imagen 90. De *La gran jornada* por R. Walsh (director), 1930, USA: Fox Film Corporation. Copyright 1930 por Fox Film Corporation.

Por este motivo, el protagonista muestra gran generosidad y humanidad (ver Tablas 53 y 56), lo que se refuerza porque no se deja llevar por esta acusación, y continua ayudando a Ruth y su familia siempre que estos lo necesitan, mostrando mucho respeto y empatía por la mujer a la que ama.

El héroe postmoderno también demuestra la misma integridad (ver Tabla 52) pero, esta vez, no destaca su generosidad sino su egoísmo (ver Tabla 55), aun así ayuda a la mujer siempre que lo necesita, actitudes de empatía y humanidad (ver Tabla 58), pero no le guarda ningún respeto a la hora de decirle abiertamente y de forma abrupta lo que piensa sobre ella. Esto se visualiza en cada una de sus peleas como, por ejemplo, cuando mete a Shannon en la bañera por no decirle lo que él desea escuchar.

#### Imagen 91

*Shannon acaba en la bañera*



*Imagen 91.* De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

El héroe moderno, en cambio, es deshonesto y desconfiable (ver Tabla 51), tiene una doble moral con respecto a la mujer, a quien no es capaz de contarle toda la verdad, eso se deriva en su egoísmo (ver Tabla 54) caracterizado por una insensibilidad (ver Tabla 57) hacia los demás, incluida su propia esposa, lo que se aprecia cada vez que le oculta quien es Dixie Lee.

El ejemplo más claro de su egoísmo es la falta de información que su familia tiene en todas sus ausencias, como le dice una compañera a Dixie Lee “al menos podía haberte escrito”, y eso es lo que no hace, como cuando manda de regalo una piel de oso para su hijo y Sabra busca desesperada la carta que cree que le acompaña pero que nunca llega.

## Imagen 92

### *Sabra no recibe carta*



Imagen 92. De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.

El único personaje que mantiene la estructura familiar clásica es Breck Coleman cuando primero conoce a Ruth, luego tiene que ganarse su confianza, lo que propicia el enamoramiento y, una vez cumplido su cometido, acabe formando un hogar con ella (ver Tabla 59).

Este hecho hace que el héroe clásico demuestre la existencia de unos valores familiares trascendentes ejemplificado con el beso que no llega hasta el final de la película, momento en que puede darse por concluido el relato.

En el héroe moderno esta estructura se invierte, después de tres meses de conocerse se casan, se creen enamorados desde un inicio fruto de un espejismo pero, con el tiempo, van descubriendo que se han equivocado y que no pueden cubrir las expectativas que tienen el uno del otro, lo que les lleva a su separación definitiva (ver Tabla 60).



Por ende, en Yancey Cravat los valores familiares dejan de ser trascendentes y hay una inversión absoluta de los mismos, lo que se ejemplifica con el beso que ambos se dan al comienzo de la película y con la carencia de un beso al final de la misma.

Imagen 93

*Beso entre Yancey y Sabra Cravat*



*Imagen 93.* De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.

Incluso existen indicios de que, desde el comienzo del filme, Sabra está embarazada. El primero de ellos es el más obvio debido a que, poco después en la trama, se producirá la escena del alumbramiento mencionada con anterioridad en donde destacaba la ausencia del héroe.

Pero hay otro momento anterior que también es indicativo de este hecho, cuando uno de los sirvientes de la casa familiar de los padres de ella les regala una silla de madera para un niño, por si acaso la llegasen a necesitar.

## Imagen 94

### *Silla de madera*



*Imagen 94.* De *Cimarrón* por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.

Y ya con el héroe postmoderno esa estructura no se da ni se invierte, sino que desaparece completamente dando paso a lo que las teorías psicoanalíticas denominan como pulsión sexual. Es esa pulsión la que primero sienten ambos personajes, Joseph y Shannon, motivada por la convivencia prematura que se da entre ellos (ver Tabla 61).

Se podría decir entonces que el hogar se forma mucho antes de que se conozcan en profundidad y de que exista el amor, lo que se sustenta con el primer beso que llega en medio de la trama, no existen valores familiares trascendentes.

Este beso propicia que el protagonista ya no solo tenga un sueño sino dos, trabajar su propia tierra acompañado de la mujer a la que ama, Shannon. Cuando esto se cumpla se podrá dar de nuevo el beso que, al igual que en el cine clásico, selle la promesa de amor y construcción de un nuevo hogar entre ambos personajes.

## Imagen 95

### *Beso final entre Joseph y Shannon*



Imagen 95. De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

Lo que lleva a la comparativa de la siguiente actitud, la que muestra claramente al héroe postmoderno como un personaje soñador pero capaz de cumplir esos sueños (ver Tabla 64). Contraposición directa con el héroe moderno, cuyo nivel de ensoñación es menor pero sigue siendo un soñador, la diferencia estriba en que no es capaz de conseguir ninguno de los sueños que se propone (ver Tabla 63).

Mientras que el héroe postmoderno no tiene claros sus objetivos, lo que hace que oscile entre algunos de ellos sin cumplirlos, sí es capaz de perseguir y conseguir sus sueños, todo lo contrario del héroe moderno, quien va resolviendo cada una de sus metas favorablemente pero es incapaz de alcanzar los mismos. Finalmente se llega al héroe clásico, a medio camino entre ser realista y ser soñador, la mezcla perfecta para cumplir sus metas y también conseguir sus sueños (ver Tabla 62).

Es de reseñar, a modo de inciso, antes de continuar con la relación que existe entre el héroe y el resto de la sociedad, que se puede equiparar de algún modo a Breck Coleman y Joseph Donnelly con respecto a la forma con la que ambos conocen a las mujeres que se acaban convirtiendo en su objeto de deseo

Y es que, los dos, tienen un primer encuentro fallido, el primero al besar a Ruth tras confundirla con otra persona, y el segundo al ser agredido por Shannon cuando le encuentra durmiendo en el granero.

Imagen 96

*Shannon agrede al héroe*



Imagen 96. De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

*Tablas de frecuencia de las afirmaciones en relación con los valores familiares*

Al igual que en los casos anteriores, se incorporan las tablas de frecuencia de cada una de las afirmaciones comparadas relacionadas con los valores familiares, para que se pueda verificar la frecuencia y el porcentaje con los que fueron aceptadas o rechazadas sus correspondientes actitudes.

El héroe clásico destaca por su integridad, siendo un personaje confiable, actitud que va demostrando a lo largo de toda la película, tal como se comprueba en la Tabla 50, con una mayoría de votos de acuerdo a la misma, 94 y un 44,1%, seguido de la opción totalmente de acuerdo con 64 votos y un 30%.

Tabla 50

*Tabla de frecuencia de la sexta afirmación – Cine Clásico*

<b>El protagonista destaca por su sinceridad y no oculta nada a nadie</b>				
	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Porcentaje válido</b>	<b>Porcentaje acumulado</b>
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	64	30,0	30,0
	<b>DA</b>	94	44,1	74,2
	<b>N</b>	29	13,6	87,8
	<b>ED</b>	25	11,7	99,5
	<b>TED</b>	1	0,5	100
	<b>Total</b>	213	100	

Nota. Elaboración del autor.

En contraposición, el héroe moderno es deshonesto y desconfiable, como se corrobora en la Tabla 51, al no ser sincero con la mujer a la que ama, esto se sustenta en los 89 votos que están en desacuerdo a que dicho personaje destaque por su sinceridad, un 41,8%, seguido de la opción totalmente en desacuerdo, con 50 votos y un 23,5%.

Tabla 51

*Tabla de frecuencia de la sexta afirmación – Cine Moderno*

<b>El protagonista destaca por su sinceridad y no oculta nada a nadie</b>				
	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Porcentaje válido</b>	<b>Porcentaje acumulado</b>
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	20	9,4	9,4
	<b>DA</b>	31	14,6	23,9
	<b>N</b>	23	10,8	34,2
	<b>ED</b>	89	41,8	76,5
	<b>TED</b>	50	23,5	100
	<b>Total</b>	213	100	

Nota. Elaboración del autor.

Pero, como se ve en la Tabla 52, para el héroe postmoderno vuelve a destacar la integridad, es confiable, con 97 espectadores de acuerdo a la afirmación, un 45,5%, aunque seguido de la opción neutro, de indecisión, con 56 votos y un 26,3%.

Tabla 52

*Tabla de frecuencia de la sexta afirmación – Cine Postmoderno*

<b>El protagonista destaca por su sinceridad y no oculta nada a nadie</b>					
		<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Porcentaje válido</b>	<b>Porcentaje acumulado</b>
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	13	6,1	6,1	6,1
	<b>DA</b>	97	45,5	45,5	51,6
	<b>N</b>	56	26,3	26,3	77,9
	<b>ED</b>	43	20,2	20,2	98,1
	<b>TED</b>	4	1,9	1,9	100
	<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

El héroe clásico es generoso, como se extrae de la Tabla 53, apoyado en los 87 votos, un 40,8%, de la opción de acuerdo, seguido de totalmente de acuerdo con 56 y un 26,3%.

Tabla 53

*Tabla de frecuencia de la novena afirmación – Cine Clásico*

<b>El protagonista es aceptado por la familia de la mujer a la que ama</b>					
		<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Porcentaje válido</b>	<b>Porcentaje acumulado</b>
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	56	26,3	26,3	26,3
	<b>DA</b>	87	40,8	40,8	67,1
	<b>N</b>	49	23,0	23,0	90,1
	<b>ED</b>	19	8,9	8,9	99,1
	<b>TED</b>	2	0,9	0,9	100
	<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

En contraposición, los héroes moderno y postmoderno destacan por su egoísmo. El primero, tal como se ve en la Tabla 54, con una mayoría situada en totalmente en desacuerdo, 85 votos y un 39,9%, seguido del desacuerdo, 61 votos y un 28,6%.

Tabla 54

*Tabla de frecuencia de la novena afirmación – Cine Moderno*

<b>El protagonista es aceptado por la familia de la mujer a la que ama</b>					
		<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Porcentaje válido</b>	<b>Porcentaje acumulado</b>
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	6	2,8	2,8	2,8
	<b>DA</b>	22	10,3	10,3	13,1
	<b>N</b>	39	18,3	18,3	31,5
	<b>ED</b>	61	28,6	28,6	60,1
	<b>TED</b>	85	39,9	39,9	100
	<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Y el segundo, sustentado en la Tabla 55, con una mayoría situada en el desacuerdo, 86 votos y un 40,4%, seguido de la opción neutro, de indecisión, con 71 y un 33,3%.

Tabla 55

*Tabla de frecuencia de la novena afirmación – Cine Postmoderno*

<b>El protagonista es aceptado por la familia de la mujer a la que ama</b>					
		<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Porcentaje válido</b>	<b>Porcentaje acumulado</b>
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	1	0,5	0,5	0,5
	<b>DA</b>	15	7,0	7,0	7,5
	<b>N</b>	71	33,3	33,3	40,8
	<b>ED</b>	86	40,4	40,4	81,2
	<b>TED</b>	40	18,8	18,8	100
	<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Esta generosidad del héroe clásico se ve reforzada por la empatía que demuestra ante la mujer, como se aprecia en la Tabla 56, con una mayoría de acuerdo, 88 votos y un 41,3%.

Tabla 56

*Tabla de frecuencia de la afirmación 12 – Cine Clásico*

**El protagonista está presente en todos los momentos en que la mujer a la que ama afronta una situación difícil**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	57	26,8	26,8	26,8
DA	88	41,3	41,3	68,1
N	35	16,4	16,4	84,5
ED	31	14,6	14,6	99,1
TED	2	0,9	0,9	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Mientras que la Tabla 57 muestra al héroe moderno como un insensible, con una gran mayoría de votos en desacuerdo a la actitud de empatía y humanidad, 110 y un 51,6%.

Tabla 57

*Tabla de frecuencia de la afirmación 12 – Cine Moderno*

**El protagonista está presente en todos los momentos en que la mujer a la que ama afronta una situación difícil**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	4	1,9	1,9	1,9
DA	19	8,9	8,9	10,8
N	19	8,9	8,9	19,7
ED	110	51,6	51,6	71,4
TED	61	28,6	28,6	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.



Entre medias de ambos se encuentra el héroe postmoderno que, como se ve en la Tabla 58, a pesar de ser egoísta muestra empatía y humanidad por la mujer a la que ama, con una mayoría de votos situados en la opción de acuerdo, 97 y un 45,5%, aunque, como casi siempre, debido a su carácter ambiguo, seguido de la opción neutro, de indecisión, con 57 votos y un 26,8%.

Tabla 58

*Tabla de frecuencia de la afirmación 12 – Cine Postmoderno*

**El protagonista está presente en todos los momentos en que la mujer a la que ama afronta una situación difícil**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>TDA</b>	16	7,5	7,5	7,5
<b>DA</b>	97	45,5	45,5	53,1
<b>N</b>	57	26,8	26,8	79,8
<b>ED</b>	36	16,9	16,9	96,7
<b>TED</b>	7	3,3	3,3	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Por ende, el héroe clásico tiene valores familiares trascendentes al incorporar la estructura familiar clásica, la cual destaca porque los personajes masculino y femenino del relato primero se conocen, tienen que tener varios encuentros en los que, por medio de los actos del protagonista, terminen enamorándose, lo que hace que el beso, como sello de amor, no llegue hasta que haya cumplido su meta y pueda regresar al lado de la dama para formar un hogar.

En este caso, tal como se aprecia con la Tabla 59, se aprueba con las opciones de acuerdo y totalmente de acuerdo como las más votadas, con 85 y 87 votos, respectivamente, 39,9% y 38%.

Tabla 59

*Tabla de frecuencia de la afirmación 11 – Cine Clásico*

**El protagonista incorpora la estructura familiar clásica donde primero conoce bien a la dama, se enamora y, finalmente, una vez cumplida su meta, puede formar un hogar**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	81	38,0	38,0	38,0
DA	85	39,9	39,9	77,9
N	18	8,5	8,5	86,4
ED	26	12,2	12,2	98,6
TED	3	1,4	1,4	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

En el caso del héroe moderno se invierten los valores familiares trascendentes, como se ve en la Tabla 60, con 99 espectadores en desacuerdo a dicha afirmación, un 46,5%, y seguido de la opción neutro con 49 votos y un 23%.

Tabla 60

*Tabla de frecuencia de la afirmación 11 – Cine Moderno*

**El protagonista incorpora la estructura familiar clásica donde primero conoce bien a la dama, se enamora y, finalmente, una vez cumplida su meta, puede formar un hogar**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	12	5,6	5,6	5,6
DA	39	18,3	18,3	23,9
N	49	23,0	23,0	46,9
ED	99	46,5	46,5	93,4
TED	14	6,6	6,6	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Y, en el caso del héroe postmoderno, esos valores familiares desaparecen completamente, apoyado en la Tabla 61 donde se aprecia de nuevo la ambigüedad, con 68 votos totalmente en desacuerdo, 31,9%, seguido de la opción de acuerdo con 52, un 24,4%.

Tabla 61

*Tabla de frecuencia de la afirmación 11 – Cine Postmoderno*

**El protagonista incorpora la estructura familiar clásica donde primero conoce bien a la dama, se enamora y, finalmente, una vez cumplida su meta, puede formar un hogar**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	26	12,2	12,2	12,2
DA	52	24,4	24,4	36,6
N	25	11,7	11,7	48,4
ED	42	19,7	19,7	68,1
TED	68	31,9	31,9	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

El héroe clásico está entre realista y soñador, lo que se ve en la Tabla 62, con 72 votos de acuerdo a este hecho, 33,8%, seguido de la opción en desacuerdo con 60, un 28,2%.

Tabla 62

*Tabla de frecuencia de la séptima afirmación – Cine Clásico*

**El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	12	5,6	5,6	5,6
DA	72	33,8	33,8	39,4
N	51	23,9	23,9	63,4
ED	60	28,2	28,2	91,5
TED	18	8,5	8,5	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Mientras que el héroe moderno es soñador, pero destaca porque no es capaz de cumplir sus sueños, esto se ve en la Tabla 63 con 112 votos de acuerdo a dicha actitud, 52,6%.

Tabla 63

*Tabla de frecuencia de la séptima afirmación – Cine Moderno*

<b>El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar</b>				
	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Porcentaje válido</b>	<b>Porcentaje acumulado</b>
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	63	29,6	29,6
	<b>DA</b>	112	52,6	82,2
	<b>N</b>	25	11,7	93,9
	<b>ED</b>	11	5,2	99,1
	<b>TED</b>	2	0,9	100
	<b>Total</b>	213	100	

Nota. Elaboración del autor.

Sin embargo, el héroe postmoderno persigue y alcanza esos sueños, como se ve en la Tabla 64 con 134 votos situados en la magnitud más alta, totalmente de acuerdo, un 62,9%, seguido de la opción de acuerdo, con 69 y un 32,4%.

Tabla 64

*Tabla de frecuencia de la séptima afirmación – Cine Postmoderno*

<b>El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar</b>				
	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Porcentaje válido</b>	<b>Porcentaje acumulado</b>
<b>Válidos</b>	<b>TDA</b>	134	62,9	62,9
	<b>DA</b>	69	32,4	95,3
	<b>N</b>	3	1,4	96,7
	<b>ED</b>	6	2,8	99,5
	<b>TED</b>	1	0,5	100
	<b>Total</b>	213	100	

Nota. Elaboración del autor.

#### 4.2.4. Actitudes extraídas de la relación héroe-sociedad

Todas las actitudes que se han ido resaltando conducen al último grupo que se deriva de la relación que los protagonistas mantienen con el resto de la sociedad donde tanto Breck Coleman como Yancey Cravat se acaban convirtiendo en líderes, pero con grandes diferencias entre ellos.

Mientras que el héroe clásico es estimado por el conjunto de la sociedad que considera sus actos como honrados (ver Tablas 65 y 68), las acciones del héroe moderno son despreciadas (ver Tabla 66) por ir en contra de los intereses de las mismas personas con las que convive, aún así acaba siendo considerado como un líder al que erigir una estatua como símbolo del pionero de Oklahoma (ver Tabla 69).

En cambio, el héroe postmoderno no es un líder (ver Tabla 70), no hay nadie al que liderar debido a que no forma parte activa dentro de ninguna sociedad, sus actos han sido despreciados tanto en Irlanda como en Boston (ver Tabla 67).

De hecho, cuando el resto de personajes le alaban por ser un gran luchador, Shannon desprecia su actitud, y cuando ella le considera honrado, no existe sociedad alguna a la que mostrar esos actos.

Lo que lleva a que de Joseph Donnelly destaque que es un incomprendido a nivel social (ver Tabla 73), aunque eso no importe finalmente porque logra conseguir tanto a la mujer como a sus propias tierras.

Lo mismo que sucede con Yancey Cravat, quien es incomprendido pero a nivel global (ver Tabla 72), tanto por su familia como por el resto de la sociedad, hecho que refuerza el discurso que Sabra da al final del filme y que se cierra a la perfección con la carta que por fin logra escribir el protagonista, donde resalta una frase demoledora, “durante 11 años he estado intentando escribirte esta carta, y cuando pienso en todas las cosas que tú me has dado y lo poco que yo te he dado, como dice un hombre a la mujer que quiere, **te pido perdón por haberte amado**”.

## Imagen 97

### *Yancey pide perdón a Sabra*



*Imagen 97. De Cimarrón por E. Grainger (productor) & A. Mann (director), 1960, USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Copyright 1960 por Metro-Goldwyn-Mayer.*

Sin embargo, Breck Coleman es accesible y aceptado por toda la sociedad (ver Tabla 71), lo que propicia que pueda regresar junto a ellos al final del filme a formar su propio hogar junto a Ruth Cameron, la mujer de la que está enamorado.

### *Tablas de frecuencia de las afirmaciones en relación con la sociedad*

En este momento, se incorporan las tablas de frecuencia de cada una de las afirmaciones comparadas relacionadas con la sociedad para que, también, se pueda verificar la frecuencia y el porcentaje con los que fueron aceptadas o rechazadas sus correspondientes actitudes.

El héroe clásico, aunque inicialmente no es conocido por la mayor parte de la sociedad, se acaba convirtiendo en un personaje estimado a nivel general, debido a que sus actos son considerados como honrados, actuando en pos de un bien social.

Este hecho queda comprobado por medio de la Tabla 65, en la cual resalta que la mayor parte de los votos se sitúan en la opción de acuerdo, 88 y un 41,3%, seguido de la opción totalmente de acuerdo, con 58 y un 27,2%.

Tabla 65

*Tabla de frecuencia de la tercera afirmación – Cine Clásico*

**Los actos del protagonista son honrados y estimados por todo el conjunto de la sociedad que le rodea**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	58	27,2	27,2	27,2
DA	88	41,3	41,3	68,5
N	33	15,5	15,5	84,0
ED	32	15,0	15,0	99,1
TED	2	0,9	0,9	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

El héroe moderno, por contra, no es estimado debido a que sus actos van en contra de los propios intereses de la sociedad, por eso se consideran como despreciables, tal como se apoya en la Tabla 66, con 87 votos en desacuerdo, un 40,8%, aunque seguido de la opción de acuerdo, con 46 votos y un 21,6%, y la opción neutro, como la tercera más votada, con 40 y un 18,8%.

Tabla 66

*Tabla de frecuencia de la tercera afirmación – Cine Moderno*

**Los actos del protagonista son honrados y estimados por todo el conjunto de la sociedad que le rodea**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	22	10,3	10,3	10,3
DA	46	21,6	21,6	31,9
N	40	18,8	18,8	50,7
ED	87	40,8	40,8	91,5
TED	18	8,5	8,5	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Los actos del héroe postmoderno también son despreciados, pero porque no le valoran o no le conocen, esto se sustenta en la Tabla 67, con 119 votos en desacuerdo, un 55,9%.

Tabla 67

*Tabla de frecuencia de la tercera afirmación – Cine Postmoderno*

**Los actos del protagonista son honrados y estimados por todo el conjunto de la sociedad que le rodea**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	3	1,4	1,4	1,4
DA	30	14,1	14,1	15,5
N	39	18,3	18,3	33,8
ED	119	55,9	55,9	89,7
TED	22	10,3	10,3	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Tanto el héroe clásico como el moderno destacan por su actitud de liderazgo, aunque el primero se muestre a lo largo del filme mientras que el segundo sea a título póstumo.

Tabla 68

*Tabla de frecuencia de la quinta afirmación – Cine Clásico*

**El protagonista se acaba convirtiendo en un líder conocido por toda la sociedad y es tomado como referente**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	97	45,5	45,5	45,5
DA	98	46,0	46,0	91,5
N	12	5,6	5,6	97,2
ED	5	2,3	2,3	99,5
TED	1	0,5	0,5	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.



En el primero, como se ve en la Tabla 68, con 98 votos de acuerdo, un 46%. Y en la Tabla 69 se corrobora que el segundo tiene esa actitud con 66 votos de acuerdo, un 31%.

Tabla 69

*Tabla de frecuencia de la quinta afirmación – Cine Moderno*

**El protagonista se acaba convirtiendo en un líder conocido por toda la sociedad y es tomado como referente**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	45	21,1	21,1	21,1
DA	66	31,0	31,0	52,1
N	29	13,6	13,6	65,7
ED	57	26,8	26,8	92,5
TED	16	7,5	7,5	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

El héroe postmoderno no tiene capacidad de liderazgo, con 81 votos en desacuerdo, como refleja la Tabla 70, un 38%, seguido de totalmente en desacuerdo, con 73 y un 34,3%.

Tabla 70

*Tabla de frecuencia de la quinta afirmación – Cine Postmoderno*

**El protagonista se acaba convirtiendo en un líder conocido por toda la sociedad y es tomado como referente**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	5	2,3	2,3	2,3
DA	16	7,5	7,5	9,9
N	38	17,8	17,8	27,7
ED	81	38,0	38,0	65,7
TED	73	34,3	34,3	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

El héroe clásico es aceptado por la sociedad y, por ende, como se aprecia en la Tabla 71, se rechaza la actitud de incompreensión y soledad con 79 votos en desacuerdo, 37,1%.

Tabla 71

*Tabla de frecuencia de la octava afirmación – Cine Clásico*

**El protagonista es incomprendido por el conjunto de la sociedad, incluida su propia familia**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	4	1,9	1,9	1,9
DA	50	23,5	23,5	25,4
N	51	23,9	23,9	49,3
ED	79	37,1	37,1	86,4
TED	29	13,6	13,6	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Frente al héroe moderno que, como se prueba con la Tabla 72, es un incomprendido y, por tanto, un personaje solitario con 97 espectadores de acuerdo a la misma, un 45,4%.

Tabla 72

*Tabla de frecuencia de la octava afirmación – Cine Moderno*

**El protagonista es incomprendido por el conjunto de la sociedad, incluida su propia familia**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	74	34,7	34,7	34,7
DA	97	45,4	45,4	80,3
N	23	10,8	10,8	91,1
ED	14	6,6	6,6	97,7
TED	5	2,3	2,3	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Finalmente, el héroe postmoderno también es un incomprendido, hecho que se refleja en los resultados de la Tabla 73 con 83 votos de acuerdo a la misma, un 39% del total. La diferencia entre estos dos es que, mientras que el primero acaba solo, el segundo termina con la mujer a la que ama.

Tabla 73

*Tabla de frecuencia de la octava afirmación – Cine Postmoderno*

**El protagonista es incomprendido por el conjunto de la sociedad, incluida su propia familia**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	54	25,4	25,4	25,4
DA	83	39,0	39,0	64,3
N	48	22,5	22,5	86,9
ED	22	10,3	10,3	97,2
TED	6	2,8	2,8	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

#### 4.2.5. Actitud heroica y tipologías de héroes

Los tres protagonista demostraron tener las actitudes de altruismo y sacrificio necesarias para obtener la consideración de personaje heroico pero, cada uno, con una tipología de héroe diferente (ver Tablas 74, 75 y 76).

Breck Coleman se identifica con el héroe mítico, lo que quedó sustentado por su capacidad de liderazgo y por el hecho de que no cesa hasta cumplir su cometido, por el que podría entregar su propia vida (ver Tabla 77).

Yancey Cravat se identifica con el héroe romántico, debido a que, a pesar de demostrar su sacrificio ayudando a los más desfavorecidos, es proclive a la tragedia, lo que se demuestra por el hecho de que muere solo, apartado de su familia y de la sociedad que, a título póstumo, termina reconociéndole la heroicidad de sus actos (ver Tabla 78).

Joseph Donnelly se identifica con el héroe irónico porque es un personaje de baja procedencia, un agricultor analfabeto en Irlanda y un irlandés en Norteamérica, que, sorprendentemente, logra sobrevivir a todas las pruebas que le plantea la vida (ver Tabla 79), como al final del filme donde, a modo de parodia, muere y resucita del mismo modo que hiciera su padre, pero esta vez no vuelve a fallecer, como le dice a la mujer, “te juro, Shannon, que no moriré dos veces”.

Imagen 98

*Joseph Donnelly resucita*



Imagen 98. De *Un horizonte muy lejano* por B. Grazer (productor) & R. Howard (director), 1992, USA: Universal Pictures. Copyright 1992 por Universal Pictures.

*Tablas de frecuencia de las afirmaciones en relación con el héroe*

Para concluir, se incorporan las tablas de frecuencia de las afirmaciones relacionadas con el héroe para poder realizar el mismo proceso que en los anteriores casos.

Los espectadores han aceptado que los tres protagonistas destacan por las actitudes de altruismo y sacrificio propias del héroe, lo que les otorga dicha cualidad heroica. En el caso del protagonista clásico, dichas actitudes se han aprobado, como se puede ver en la Tabla 74, con 87 votos de acuerdo, un 40,8%.

Tabla 74

*Tabla de frecuencia de la primera afirmación – Cine Clásico*

**El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	81	38,0	38,0	38,0
DA	87	40,8	40,8	78,9
N	28	13,1	13,1	92,0
ED	16	7,5	7,5	99,5
TED	1	0,5	0,5	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Mientras que en el protagonista moderno, sustentado en la Tabla 75, se han aceptado con los 78 votos en totalmente de acuerdo, un 36,6%.

Tabla 75

*Tabla de frecuencia de la primera afirmación – Cine Moderno*

**El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> TDA	78	36,6	36,6	36,6
DA	62	29,1	29,1	65,7
N	28	13,1	13,1	78,9
ED	37	17,4	17,4	96,2
TED	8	3,8	3,8	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Seguido de la ambigüedad en la aprobación del protagonista postmoderno, como se ve en la Tabla 76, con tan solo 68 votos de acuerdo, un 31,9%; 55 votos en desacuerdo, 25,8%; y 46 votos totalmente de acuerdo, 21,6%, tercera opción más votada.

Tabla 76

*Tabla de frecuencia de la primera afirmación – Cine Postmoderno*

**El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> <b>TDA</b>	46	21,6	21,6	21,6
<b>DA</b>	68	31,9	31,9	53,5
<b>N</b>	39	18,3	18,3	71,8
<b>ED</b>	55	25,8	25,8	97,7
<b>TED</b>	5	2,3	2,3	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Para los espectadores, lo que se corrobora con la Tabla 77, el protagonista clásico se identifica claramente con el héroe mítico (HM), con 153 votos y un 71,8% del total.

Tabla 77

*Tabla de frecuencia de la afirmación 18 – Cine Clásico*

**Seleccione con qué tipo de héroe se relaciona más el protagonista**

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b> <b>HM</b>	153	71,8	71,8	71,8
<b>HR</b>	35	16,4	16,4	88,3
<b>HI</b>	25	11,7	11,7	100
<b>Total</b>	213	100	100	

Nota. Elaboración del autor.

Mientras que, tal como se precia en la Tabla 78, en el caso del protagonista moderno, los espectadores lo identifican con el héroe romántico (HR), con 136 votos y un 63,8% del total.

Tabla 78

*Tabla de frecuencia de la afirmación 18 – Cine Moderno*

Seleccione con qué tipo de héroe se relaciona más el protagonista				
	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b>	<b>HM</b>	40	18,8	18,8
	<b>HR</b>	136	63,8	82,6
	<b>HI</b>	37	17,4	100
	<b>Total</b>	213	100	

Nota. Elaboración del autor.

Finalmente, en relación al protagonista postmoderno, la Tabla 79 se encarga de aportar los datos que lo identifican directamente con el héroe irónico (HI), debido a que 167 espectadores tenían clara dicha afiliación, con un 78,4% de los votos.

Tabla 79

*Tabla de frecuencia de la afirmación 18 – Cine Postmoderno*

Seleccione con qué tipo de héroe se relaciona más el protagonista				
	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
<b>Válidos</b>	<b>HM</b>	12	5,6	5,6
	<b>HR</b>	34	16,0	21,6
	<b>HI</b>	167	78,4	100
	<b>Total</b>	213	100	

Nota. Elaboración del autor.

#### **4.2.6. Tabla comparativa entre las actitudes de los tres tipos de héroe**

Finalizado el análisis pormenorizado de cada una de las actitudes obtenidas de forma individual y después de haber realizado una comparativa en relación a cada tipo de héroe, se puede tener una idea más clara de cuáles son aquellas que caracterizan a los diferentes personajes de las películas bajo estudio.

En esta investigación se ha considerado necesario incluir una tabla comparativa final que funcione como resumen de las actitudes y patrones encontrados, además de que facilite al lector la visualización rápida de los mismos (ver Tabla 80).

Pero antes, a modo de cierre se debe reseñar que, al igual que sucede con la evolución del cine en general, la caracterización psicológica del héroe destaca porque en el cine moderno las actitudes tienden a ser las opuestas al cine clásico, mientras que en cine postmoderno se da una mezcla de los dos tipos de cine anteriores destacando el carácter ambiguo en la construcción del propio personaje.

Este hecho se deriva de las actitudes percibidas por el espectador, las cuales han demostrado ser diferentes entre los protagonistas de *La gran jornada*, *Cimarrón*, y *Un horizonte muy lejano*; lo que conlleva la aceptación de las hipótesis 1.1, 1.2, y 1.3; y por ende, de la primera hipótesis.

Además, estas actitudes se perciben por medio de la conducta social del héroe, la cual también varía en cada uno de los filmes, conllevando a la aceptación de las hipótesis 2.1, 2.2, y 2.3; y por tanto, de la segunda hipótesis.



Tabla 80

*Comparativa de las actitudes entre los héroes del cine clásico, moderno y postmoderno*

<b>HÉROE CLÁSICO</b>	<b>HÉROE MODERNO</b>	<b>HÉROE POSTMODERNO</b>
Independiente pero no solitario como proceso de maduración personal	Independiente y solitario debido a una clara actitud inconformista	Independiente y solitario pero con una destacada falta de madurez inicial
Humildad y modestia a pesar de su pertenencia a una clase acomodada	Soberbia como producto de su propia condición dominante	Humildad e ingenuidad reforzada por su pertenencia a una clase social baja
Sociable y cercano, alcanzar gran popularidad	Sociable y superficial, es altamente impopular	Introverso y asocial, es desconocido a nivel general
Reflexivo, medita de forma serena y tranquila todas sus acciones que le llevan a la consecución de sus metas	Impulsivo, una vez que cumple su meta busca una nueva en la que embarcarse	Impulsivo, no conoce sus objetivos lo que hace que cambie de meta constantemente antes de haberlas conseguido
Autodisciplinado, no cesa hasta vencer a sus oponentes	Autodisciplinado, una vez que vence a un oponente busca uno nuevo al que enfrentarse	Carece de autodisciplina para lograr vencer a sus oponentes fomentado por la falta de un objetivo claro
Valentía y coraje, solo es posible salir victorioso de sus duelos. Sus enemigos no guardan ninguna relación anterior con el héroe	Valentía y coraje, puede salir victorioso o derrotado de sus duelos. Algunos de sus enemigos guardan una relación de amistad anterior con el héroe	Oscila entre las muestras de valentía y coraje, enfrentándose únicamente en aquellos duelos en que sabe que va a salir victorioso. Entabla una relación posterior con sus enemigos al tener que recurrir a su ayuda
Íntegro y confiable. Destaca su sinceridad pero con respeto	Deshonesto y desconfiable. Doble moral con respecto a la mujer	Íntegro y confiable. Sinceridad pero con una actitud irrespetuosa
Generoso con toda la sociedad, con gran empatía y humanidad	Egoísta con toda la sociedad. Insensible hacia los demás, incluida la mujer	Egoísta con toda la sociedad excepto con la mujer, con la que demuestra empatía y humanidad
Existencia de valores familiares trascendentes. El beso representa el amor y cierra el relato	Inversión de los valores familiares trascendentes. El beso abre el relato y actúa como espejismo	Carencia de valores familiares trascendentes. Beso en medio del relato como punto de inflexión entre la pulsión sexual y el amor
A medio camino entre realista y soñador, consiguiendo tanto metas como sueños	No excesivamente soñador, consiguiendo metas pero no sueños	Soñador al exceso, consiguiendo sueños pero no metas
Líder reconocido por sus actos, considerados como honrados y estimados por toda la sociedad	Líder sin reconocimiento social, sus actos son honrados pero no estimados por ir en contra de los intereses sociales	Sin capacidad de liderazgo, actos honrados no son reconocidos y si son reconocidos no son honrados
Accesible y aceptado por toda la sociedad	Incomprendido por toda la sociedad, incluida la mujer	Incomprendido por la sociedad, excluyendo a la mujer
Altruismo y sacrificio característicos del héroe mítico	Altruismo y sacrificio característicos del héroe romántico	Altruismo y sacrificio característicos del héroe irónico

*Nota.* Elaboración del autor.

#### 4.2.7. Análisis factorial entre afirmaciones

En este apartado se procede a la realización del análisis factorial, para lo cual se han escogido un total de seis afirmaciones que se han considerado oportunas para ser correlacionadas y evaluar el resultado que de ello se desprende.

##### *Correlación entre las actitudes altruismo-empatía*

Las dos primeras afirmaciones a correlacionar son la uno y la 12 (ver Apéndice F), que se identifican con las actitudes de altruismo, sacrificio, y empatía, humanidad. En el caso del héroe clásico, existe una correlación significativa, según el valor de Pearson, con 0,203 (ver Apéndice I) avalado por los 42 espectadores (19,7%) que han votado de acuerdo para las dos opciones, seguido de los 36 (16,9%) que han escogido la opción totalmente de acuerdo para ambas (ver Tabla 81).

Tabla 81

*Tabla de contingencia entre las afirmaciones una y 12 – Cine Clásico*

		El protagonista está presente en todos los momentos en que la mujer a la que ama afronta una situación difícil (A. 12)					Total	
		TDA	DA	N	ED	TED		
El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada (Af. 1)	TDA	#	36	27	7	10	1	81
		%	16,9	12,7	3,3	4,7	0,5	38,0
	DA	#	14	42	18	13	0	87
		%	6,6	19,7	8,5	6,1	0,0	40,8
	N	#	3	14	8	2	1	28
		%	1,4	6,6	3,8	0,9	0,5	13,1
	ED	#	3	5	2	6	0	16
		%	1,4	2,3	0,9	2,8	0,0	7,5
	TED	#	1	0	0	0	0	1
		%	0,5	0,0	0,0	0,0	0,0	0,5
Total	#	57	88	35	31	2	213	
	%	26.8	41.3	16.4	14.6	0.9	100	

*Nota.* Elaboración del autor.

Sin embargo, en el héroe moderno y postmoderno, a pesar de que la correlación es positiva, 0,011 y 0,041, respectivamente, según el valor de Pearson (ver Apéndice I), no es significativa en ninguno de los dos casos, aunque en el postmoderno sea algo mayor que en el moderno.

Estos resultados se sustentan en el héroe moderno por los 33 espectadores (15,5%) que han votado totalmente de acuerdo en la primera opción y totalmente en desacuerdo en la segunda, seguido de los 32 (15%) que han escogido totalmente de acuerdo en la primera y en desacuerdo en la segunda, empatados con los que han seleccionado de acuerdo en la primera y en desacuerdo en la segunda (ver Tabla 82).

Tabla 82

*Tabla de contingencia entre las afirmaciones una y 12 – Cine Moderno*

		El protagonista está presente en todos los momentos en que la mujer a la que ama afronta una situación difícil (Af. 12)					Total	
		TDA	DA	N	ED	TED		
El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada (Af. 1)	TDA	#	2	8	3	32	33	78
		%	0,9	3,8	1,4	15,0	15,5	36,6
	DA	#	1	9	9	32	11	62
		%	0,5	4,2	4,2	15,0	5,2	29,1
	N	#	0	1	4	15	8	28
		%	0,0	0,5	1,9	7,0	3,8	13,1
	ED	#	1	1	3	28	4	37
		%	0,5	0,5	1,4	13,1	1,9	17,4
	TED	#	0	0	0	3	5	8
		%	0,0	0,0	0,0	1,4	2,3	3,8
Total	#	4	19	19	110	61	213	
	%	1,9	8,9	8,9	51,6	28,6	100	

*Nota.* Elaboración del autor.

En relación al héroe postmoderno, 27 (12,7%) son los que han escogido en desacuerdo en la primera afirmación y de acuerdo en la segunda, mientras que se da también un empate a 25 votos (11,7%) entre los que han seleccionado de acuerdo en la primera opción y de acuerdo o neutro en la segunda (ver Tabla 83).

Tabla 83

*Tabla de contingencia entre las afirmaciones una y 12 – Cine Postmoderno*

		El protagonista está presente en todos los momentos en que la mujer a la que ama afronta una situación difícil (Af. 12)					Total	
		TDA	DA	N	ED	TED		
El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada (Af. 1)	TDA	#	5	20	17	3	1	46
		%	2,3	9,4	8,0	1,4	0,5	21,6
	DA	#	3	25	25	13	2	68
		%	1,4	11,7	11,7	6,1	0,9	31,9
	N	#	4	22	9	13	1	39
		%	1,9	10,3	4,2	1,4	0,5	18,3
	ED	#	3	27	6	16	13	55
		%	1,4	12,7	2,8	7,5	1,4	25,8
	TED	#	1	3	0	1	0	5
		%	0,5	1,4	0,0	0,5	0,0	2,3
Total	#	16	97	57	36	7	213	
	%	7,5	45,5	26,8	16,9	3,3	100	

*Nota.* Elaboración del autor.

La conclusión que se deriva de esta primera correlación es que, a nivel general, el ser altruista, sacrificarse por los demás, no tiene una relación directa con tener empatía o humanidad.

Así, mientras que Breck Coleman destaca por ayudar a todos por igual, incluida la mujer que forma parte de la sociedad; Yancey Cravat tiene una relación excluyente con su esposa, y no está dentro del grupo de personas que necesitan de su atención y ayuda; y Joseph Donnelly, todo lo contrario, sí está atento a las necesidades de la mujer, por la que es capaz de sacrificarse, mismo sacrificio que no está dispuesto a correr por el resto de la sociedad.

En definitiva, existe únicamente una correlación altruismo-empatía, sacrificio-humanidad, en el héroe del cine clásico.

### *Correlación entre las actitudes independiente-incomprendido*

Las siguientes afirmaciones a correlacionar son la dos y la ocho (ver Apéndice F), que se identifican con las actitudes de independencia e incompreensión, soledad.

En el caso del héroe clásico, no existe una correlación, según el valor de Pearson, con 0,082 (ver Apéndice I) debido a que mientras que 39 espectadores (18,3%) han votado de acuerdo para la primera opción y en desacuerdo para la segunda, 31 han escogido de acuerdo en las dos opciones (14,6%), seguido de los 30 (14,1%) que han seleccionado la opción de acuerdo para la primera y neutro para la segunda (ver Tabla 84).

Tabla 84

*Tabla de contingencia entre las afirmaciones dos y ocho – Cine Clásico*

		El protagonista es incomprendido por el conjunto de la sociedad, incluida su propia familia (Af. 8)					Total	
		TDA	DA	N	ED	TED		
El protagonista trabaja de forma independiente en la consecución de sus objetivos (Af. 2)	TDA	#	1	13	13	24	6	57
		%	0,5	6,1	6,1	11,3	2,8	26,8
	DA	#	3	31	30	39	17	120
		%	1,4	14,6	14,1	18,3	8,0	56,3
	N	#	0	2	6	5	3	16
		%	0,0	9,0	2,8	2,3	1,4	7,5
	ED	#	0	4	2	8	3	17
		%	0,0	1,9	0,9	3,8	1,4	8,0
	TED	#	0	0	0	3	0	3
		%	0,0	0,0	0,0	1,4	0,0	1,4
Total	#	4	50	51	79	29	213	
	%	1,9	23,5	23,9	37,1	13,6	100	

*Nota.* Elaboración del autor.

Sin embargo, en el héroe moderno sí existe una correlación significativa, 0,198, según el valor de Pearson (ver Apéndice I), avalado por los 57 espectadores (26,8%) que han votado totalmente de acuerdo en las dos afirmaciones, seguido de los 55 (25,8%) que han escogido de acuerdo para ambas (ver Tabla 85).

Tabla 85

*Tabla de contingencia entre las afirmaciones dos y ocho – Cine Moderno*

		El protagonista es incomprendido por el conjunto de la sociedad, incluida su familia (Af.8)					Total	
		TDA	DA	N	ED	TED		
El protagonista trabaja de forma independiente en la consecución de sus objetivos (Af. 2)	TDA	#	57	27	2	1	5	92
		%	26,8	12,7	0,9	0,5	2,3	43,2
	DA	#	11	55	16	12	0	94
		%	5,2	25,8	7,5	5,6	0,0	44,1
	N	#	2	4	4	0	0	10
		%	0,9	1,9	1,9	0,0	0,0	4,7
	ED	#	4	9	1	1	0	15
		%	1,9	4,2	0,5	0,5	0,0	7,0
	TED	#	0	2	0	0	0	2
		%	0,0	0,9	0,0	0,0	0,0	0,9
Total	#	74	97	23	14	5	213	
	%	34,7	45,5	10,8	6,6	2,3	100	

*Nota.* Elaboración del autor.

El héroe postmoderno tampoco presenta una correlación significativa pero, a diferencia del héroe clásico, esta es negativa con -0,058 según el valor de Pearson (ver Apéndice I).

Esto es resultado de la contraposición entre los 43 espectadores (20,2%) que han votado de acuerdo para las dos opciones, frente a los 23 (10,8%) que han escogido en desacuerdo para la primera afirmación y totalmente de acuerdo en la segunda (ver Tabla 86).

Tabla 86

*Tabla de contingencia entre las afirmaciones dos y ocho – Cine Postmoderno*

		El protagonista es incomprendido por el conjunto de la sociedad, incluida su familia (Af. 8)					Total	
		TDA	DA	N	ED	TED		
El protagonista trabaja de forma independiente en la consecución de sus objetivos (Af. 2)	TDA	#	9	16	9	4	2	40
		%	4,2	7,5	4,2	1,9	0,9	18,8
	DA	#	14	43	19	8	1	85
		%	6,6	20,2	8,9	3,8	0,5	39,9
	N	#	8	8	4	6	0	26
		%	3,8	3,8	1,9	2,8	0,0	12,2
	ED	#	23	16	15	4	3	61
		%	10,8	7,5	7,0	1,9	1,4	28,6
	TED	#	0	0	1	0	0	1
		%	0,0	0,0	0,5	0,0	0,0	0,5
Total	#	54	83	48	22	6	213	
	%	25,4	39,0	22,5	10,3	2,8	100	

*Nota.* Elaboración del autor.

La información que se extrae de este segundo análisis factorial es muy interesante ya que, a pesar de que no existe a nivel global una correlación entre la independencia y la incomprensión del personaje, a nivel particular sí se da con el héroe moderno, es decir, cuanto más independiente mayor incomprensión hacia el protagonista o, podría ser a la inversa, cuanto más incomprendido es el héroe más independiente se vuelve.

En cambio, en el héroe postmoderno, existe una correlación negativa, aunque esta no sea significativa, pero es indicativo de lo que se había anticipado entre la mujer como objeto de deseo y el resto de la sociedad, cuanto más independiente es Joseph Donnelly en relación con Shannon mayor comprensión social recibe, mientras que cuando recibe más incomprensión hay una unión más fuerte entre ambos personajes, mayor dependencia.

### *Correlación entre las actitudes soñador-autodisciplina*

Las siguientes afirmaciones a correlacionar son la siete y la 14 (ver Apéndice F), que se identifican con las actitudes de fantasía, soñador, y autodisciplina.

En el caso de los héroes clásico y moderno, ambos presentan una correlación significativa, según el valor de Pearson, con -0,297 y 0,159, respectivamente (ver Apéndice I).

Pero, mientras que en el primero es negativa, avalado por los 35 espectadores (16,4%) que han votado de acuerdo para las dos opciones, y seguido de los 23 (10,8%) que han seleccionado neutro para la primera afirmación y totalmente de acuerdo para la segunda (ver Tabla 87).

Tabla 87

*Tabla de contingencia entre las afirmaciones siete y 14 – Cine Clásico*

		El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos (Af.14)					Total	
		TDA	DA	N	ED	TED		
El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar (Af. 7)	TDA	#	5	5	1	1	0	12
		%	2,3	2,3	0,5	0,5	0,0	5,6
	DA	#	26	35	4	6	1	72
		%	12,2	16,4	1,9	2,8	0,5	33,8
	N	#	23	24	4	0	0	51
		%	10,8	11,3	1,9	0,0	0,0	23,9
	ED	#	38	22	1	1	0	60
		%	16,9	10,3	0,5	0,5	0,0	28,2
	TED	#	17	0	1	0	0	18
		%	8,0	0,0	0,5	0,0	0,0	8,5
Total	#	107	86	11	8	1	213	
	%	50,2	40,4	5,2	3,8	0,5	100	

*Nota.* Elaboración del autor.



En el héroe moderno es positiva, con una mayoría muy grande de espectadores, 62 (29,1%), que han escogido la opción de acuerdo para ambas opciones, seguido de los 32 que han votado de acuerdo en la primera y neutro en la segunda (15%), y los que 30 (14,1%) que han seleccionado totalmente de acuerdo en la primera y de acuerdo en la segunda (ver Tabla 88).

Tabla 88

*Tabla de contingencia entre las afirmaciones siete y 14 – Cine Moderno*

El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos (Af. 14)							Total	
		TDA	DA	N	ED	TED		
El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar (Af. 7)	TDA	#	12	30	12	6	3	63
		%	5,6	14,1	5,6	2,8	1,4	29,6
	DA	#	7	62	32	11	0	112
		%	3,3	29,1	15,0	5,2	0,0	52,6
	N	#	0	12	12	0	1	25
		%	0,0	5,6	5,6	0,0	0,5	11,7
	ED	#	0	4	5	1	1	11
		%	0,0	1,9	2,3	0,5	0,5	5,2
	TED	#	0	1	0	1	0	2
		%	0,0	0,5	0,0	0,5	0,0	0,9
Total	#	19	109	61	19	5	213	
	%	8,9	51,2	28,6	8,9	2,3	100	

*Nota.* Elaboración del autor.

Y en el caso del héroe postmoderno no se da una correlación significativa pero esta también es negativa, como refleja el valor de Pearson de -0,052 (ver Apéndice I), de esta forma, la mayoría de espectadores, 49 (23%), han votado totalmente de acuerdo para la primera opción y en desacuerdo para la segunda (ver Tabla 89).

Tabla 89

*Tabla de contingencia entre las afirmaciones siete y 14 – Cine Postmoderno*

El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos (Af. 14)							Total	
		TDA	DA	N	ED	TED		
El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar (Af. 7)	TDA	#	13	35	27	49	10	134
		%	6,1	16,4	12,7	23,0	4,7	62,9
	DA	#	4	30	17	18	0	69
		%	1,9	14,1	8,0	8,5	0,0	32,4
	N	#	0	0	3	0	0	3
		%	0,0	0,0	1,4	0,0	0,0	1,4
	ED	#	0	2	2	1	1	6
		%	0,0	0,9	0,9	0,5	0,5	2,8
	TED	#	0	0	0	1	0	1
		%	0,0	0,0	0,0	0,5	0,0	0,5
Total	#	17	67	49	69	11	213	
	%	8,0	31,5	23,0	32,4	5,2	100	

*Nota.* Elaboración del autor.

Los resultados obtenidos en relación a las tres correlaciones realizadas para estas dos actitudes, soñador-autodisciplina, reflejan que en este caso sí se da una correlación a nivel global, esto es, cuanto más soñador es un personaje menos autodisciplinado se vuelve y a la inversa.

Por este motivo, Breck Coleman, quien es el más realista de los tres, tiene más autodisciplina en la consecución de sus metas; frente a Yancey Cravat, que es algo menos autodisciplinado pero no excesivamente soñador; y Joseph Donnelly, muy soñador y, por ende, deja muchos de sus objetivos sin cumplir.

### *Correlación entre las actitudes impulsividad-autodisciplina*

De los anteriores resultados se observa el interés que puede traer la correlación entre las afirmaciones cuatro y 14 (ver Apéndice F), que se identifican con las actitudes de impulsividad y autodisciplina. En esta ocasión, son los héroes clásico y postmoderno los que tienen una correlación significativa, según el valor de Pearson, -0,302 y -0,394, respectivamente (ver Apéndice I), y en ambos casos es negativa.

Este resultado se sustenta en el héroe clásico con los 38 espectadores (17,8%) que dicen estar en desacuerdo con la primera opción pero totalmente de acuerdo en la segunda.

Seguido de los que 33 (15,5%) que han votado totalmente en desacuerdo en la primera afirmación y totalmente de acuerdo en la segunda, y los 32 (15%) que han escogido en desacuerdo y de acuerdo, respectivamente (ver Tabla 90).

Tabla 90

*Tabla de contingencia entre las afirmaciones cuatro y 14 – Cine Clásico*

		El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos (Af. 14)					Total	
			TDA	DA	N	ED	TED	
El protagonista responde de forma emocional y actúa por impulsos, cambiando su meta a lo largo de la película (Af. 4)	TDA	#	15	9	1	2	1	28
		%	7,0	4,2	0,5	0,9	0,5	13,1
	DA	#	15	26	5	3	0	49
		%	7,0	12,2	2,3	1,4	0,0	23,0
	N	#	6	18	2	2	0	28
		%	2,8	8,5	0,9	0,9	0,0	13,1
	ED	#	38	32	2	1	0	73
		%	17,8	15,0	0,9	0,5	0,0	34,3
	TED	#	33	1	1	0	0	35
		%	15,5	0,5	0,5	0,0	0,0	16,4
Total	#	107	86	11	8	1	213	
	%	50,2	40,4	5,2	3,8	0,5	100	

*Nota.* Elaboración del autor.

En relación al héroe postmoderno, el resultado está apoyado en los 41 espectadores (19,2%), que han votado estar totalmente de acuerdo en la primera opción y en desacuerdo en la segunda.

Seguido de los 25 (11,7%) que suponen la dirección inversa, ya que dicen estar en desacuerdo con la primera opción y de acuerdo con la segunda (ver Tabla 91).

Tabla 91

*Tabla de contingencia entre las afirmaciones cuatro y 14 – Cine Postmoderno*

		El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos (Af. 14)					Total	
			TDA	DA	N	ED	TED	
El protagonista responde de forma emocional y actúa por impulsos, cambiando su meta a lo largo de la película (Af. 4)	TDA	#	2	10	22	41	9	84
		%	0,9	4,7	10,3	19,2	4,2	39,4
	DA	#	2	22	13	12	0	49
		%	0,9	10,3	6,1	5,6	0,0	23,0
	N	#	3	4	3	3	0	13
		%	1,4	1,9	1,4	1,4	0,0	6,1
	ED	#	7	25	10	11	1	54
		%	3,3	11,7	4,7	5,2	0,5	25,4
	TED	#	3	6	1	2	1	13
		%	1,4	2,8	0,5	0,9	0,5	6,1
Total	#	17	67	49	69	11	213	
	%	8.0	31,5	23.0	32.4	5.2	100	

*Nota.* Elaboración del autor.

El héroe moderno no tiene correlación significativa, aunque esta es positiva con 0,092, según el valor de Pearson (ver Apéndice I).

Resultado que está apoyado casi en una sola cifra, la mayoría de espectadores, 70 (32,9%), que han votado estar de acuerdo tanto en la primera como en la segunda afirmaciones.

Pero, por apoyarlo aún más con las cifras, 25 personas del público (11,7%) han decidido seleccionar totalmente de acuerdo en la primera opción y de acuerdo en la segunda, esto supone que casi la mitad de los espectadores, el 44,6%, se engloban entre estos dos grupos (ver Tabla 92).

Tabla 92

*Tabla de contingencia entre las afirmaciones cuatro y 14 – Cine Moderno*

		El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos (Af. 14)					Total	
			TDA	DA	N	ED	TED	
El protagonista responde de forma emocional y actúa por impulsos, cambiando su meta a lo largo de la película (Af. 4)	TDA	#	11	25	11	6	3	56
		%	5,2	11,7	5,2	2,8	1,4	26,3
	DA	#	6	70	33	10	2	121
		%	2,8	32,9	15,5	4,7	0,9	56,8
	N	#	2	8	10	1	0	21
		%	0,9	3,8	4,7	0,5	0,0	9,9
	ED	#	0	5	4	2	0	11
		%	0,0	2,3	1,9	0,9	0,0	5,2
	TED	#	0	1	3	0	0	4
		%	0,0	0,5	1,4	0,0	0,0	1,9
Total	#	19	109	61	19	5	213	
	%	8,9	51,2	28,6	8,9	2,3	100	

*Nota.* Elaboración del autor.

Finalmente, del análisis factorial realizado para estas dos actitudes, impulsividad-autodisciplina, se puede decir que también se da, como en el supuesto anterior, una correlación a nivel global, esto es, cuanto mayor impulsividad menos autodisciplina y a la inversa.

Debido a este hecho, Breck Coleman, quien se presenta como un personaje reflexivo, contravalor de impulsivo, tiene una mayor autodisciplina; Yancey Cravat es algo menos autodisciplinado porque es impulsivo, aunque no en exceso; y Joseph Donnelly, quien es muy impulsivo deja, como ya se ha mencionado, muchos de sus objetivos sin cumplir.

## Capítulo 5

### CONCLUSIONES

Tras dar por concluido el análisis e interpretación de los datos se llega a la parte de las conclusiones donde se puede obtener una visión global de los resultados obtenidos, esto es, la aceptación de todas las hipótesis que habían sido planteadas.

Este hecho avala la existencia de unos patrones comunes en la caracterización del personaje en función de la temática escogida, y no del género. En la presente investigación se había seleccionado el tema de la fundación de una nueva patria, englobado en el grupo viajes y viajeros, cuya representación es la figura literaria de la Eneida, que cuenta con las fases de búsqueda de la tierra prometida en un éxodo lleno de incidentes, externos e internos, hasta el lugar de destino.

La selección de las películas bajo estudio, *La gran jornada* (1930), *Cimarrón* (1960), y *Un horizonte muy lejano* (1992), fue realizada en base a esos mismos parámetros, hecho que permitió, que tras la recolección y análisis de los datos, se pudiese afirmar que los criterios de selección de los filmes fueron los correctos debido a que un número bastante representativo de espectadores, 234, respondió a la encuesta, de los cuales 213 cuestionarios estaban perfectamente completados, por ende, las proposiciones planteadas fueron comprendidas por el espectador lo que estuvo fomentado por su pertenencia a una misma temática.

Además, se puede afirmar ahora que el espectador es el encargado final de la observación y evaluación de las acciones de los personajes, lo que permite que por medio de su identificación aporte las cualidades o actitudes psicológicas que le caracterizan.

Se podría con ello hacer una evaluación posterior entre la construcción que realiza el autor y la percepción final que tiene el espectador a fin de determinar si coinciden las actitudes construidas con las percibidas pero, finalmente, lo que importa es lo que el público decía con la visualización de la película, ya que es el destinatario último de la misma y será su visión global la que permitirá validar o no su opinión individual.

Y eso es lo que se ha logrado con la metodología empleada en este trabajo, cotejar las opiniones de un grupo de espectadores, 213 en total, dando validez o no a las mismas en función de los resultados obtenidos, para ello, se han tenido en cuenta variables como el signo, la dirección y, sobre todo, la magnitud, encargada de evaluar la intensidad con la que una actitud es considerada como innata del propio personaje.

Finalmente, gracias a la aplicación de la encuesta con las distintas afirmaciones y a las diferencias encontradas entre los distintos protagonistas, se puede llegar a la conclusión de que estos evolucionan en su construcción psicológica, siendo validada la primera hipótesis de la investigación, el espectador percibe una evolución en las actitudes del héroe del cine de Hollywood.

Estas actitudes son indisolubles del comportamiento, a pesar de la discusión que existe sobre si es la actitud la que predice la conducta o a la inversa, o si ambas caminan en paralelo y no se puede considerar que una sea anterior a la otra, lo que se puede corroborar con el presente trabajo donde, en el caso del protagonista, las actitudes pueden ser verificadas por medio de la conducta que este tiene con respecto a los demás personajes. Se trata de un comportamiento interpersonal, del ámbito externo, el cual puede ser evaluado en las relaciones mantenidas tanto en su esfera privada, a nivel familiar, como en su esfera pública, a nivel individual (ayudante-oponente) y a nivel grupal (con el resto de la sociedad).

Del análisis descriptivo de las escenas donde se pueden ver las actitudes remarcadas por el espectador, se puede concluir que se da también una validación de la segunda hipótesis, la conducta social demostrada por el héroe varía en función del periodo cinematográfico en el que se desarrolla.

Finalmente, una vez que el público ha realizado la visualización completa de los filmes, no solo se puede realizar un compendio de las actitudes que caracterizan la construcción psicológica de los personajes sino que, además, se puede medir si existe la más esencial de todas ellas, la que equipara al protagonista con la figura del héroe por medio del altruismo y sacrificio demostrados.

En este caso, la aplicación de la misma encuesta al espectador ha sido la encargada de corroborar la validez de dicha afirmación, al haber una mayoría de respuestas que otorgan a los tres protagonistas la categoría de personaje heroico, lo que permitió la aceptación de la tercera hipótesis, el personaje protagonista de las películas bajo estudio es considerado por el espectador como un héroe.

Sin embargo, la magnitud no es la misma en los distintos periodos cinematográficos, ni tampoco la conducta que los representa, de este hecho se derivan algunas conclusiones relevantes entre las que se puede destacar que la construcción psicológica del héroe moderno se basa directamente en intentar transgredir todas las actitudes que se daban en el héroe clásico así, mientras que Breck Coleman destaca por su humildad y generosidad, Yancey Cravat es un personaje egoísta con grandes dosis de soberbia.

En relación al héroe postmoderno, conjuga actitudes tanto del clásico como del moderno, de esta forma se puede apreciar que Joseph Donnelly es humilde, como Breck Coleman, pero egoísta, como Yancey Cravat, sin embargo, en su caso están caracterizadas por la ambigüedad de las mismas, oscilando así, por ejemplo, entre la valentía y la cobardía, o dejar metas inconclusas y la autodisciplina de conseguirlas.

Esto hace que los protagonistas, a pesar de ser considerados como héroes, no corran la misma suerte, hecho que se obtiene de la comparativa que se realiza entre el comportamiento social y las actitudes percibidas en cada uno, lo que lleva a la aceptación de la cuarta hipótesis, cada periodo histórico del cine se relaciona con una tipología de héroe diferente.

Y se demuestra con ello que los tipos heroicos planteados por Northrop Frye para la literatura, pueden ser reformulados y englobados en tres para el mundo cinematográfico, estos son, el héroe mítico, el héroe romántico, y el héroe irónico.

El resumen de los principales hallazgos obtenidos con cada una de las hipótesis más la explicación del modo de verificación de las mismas se encuentra detallado en la tabla de comprobación de hipótesis incluida a continuación (ver Tabla 93).

Para terminar, se ha ido un paso más allá con la aplicación de un análisis factorial que mediante la correlación de algunas de las afirmaciones y, con ello, de las actitudes que las representan, se han podido establecer algunos patrones existentes en la construcción psicológica de los héroes.



A continuación se detallan cada una de las conclusiones obtenidas:

- a) El héroe clásico se caracteriza por tener la misma capacidad de sacrificio, altruismo, con toda la sociedad debido a su actitud de humanidad y una gran capacidad empática.
- b) El héroe moderno es altruista y se sacrifica por los más desfavorecidos pero no por el conjunto de la sociedad, lo que viene reforzado por la falta de humanidad y empatía que demuestra en relación con la mujer.
- c) El héroe postmoderno es altruista y se sacrifica por la mujer, con la que demuestra las actitudes de empatía y humanidad, pero no con el resto de la sociedad.
- d) El héroe clásico es independiente como producto de un proceso de maduración personal que será necesario para su integración social, la cual está representada por medio de la aceptación y comprensión de los demás personajes.
- e) El héroe moderno es incomprendido por el conjunto de la sociedad, lo que le hace cada vez más independiente.
- f) El héroe postmoderno tiene una relación inversa entre mujer y sociedad, por tanto, cuanto más dependencia tiene de ella mayor es la incomprensión del resto de la sociedad, y lo opuesto.
- g) En la construcción psicológica del héroe se puede aplicar una regla entre las actitudes de fantasía y autodisciplina, esta es, cuanto más soñador es un personaje menos autodisciplinado se vuelve.
- h) Otra regla se puede aplicar en la construcción psicológica de la figura heroica pero, esta vez, entre la impulsividad y la autodisciplina, y es que cuanto más impulsivo es un personaje menos autodisciplinado se vuelve.

Como cierre de esta apartado se pueden dar por respondidas las preguntas de la investigación con la confirmación de la existencia de una evolución en las actitudes del héroe del cine de Hollywood según la percepción del espectador, las cuales han podido ser visualizadas por medio de la variación en su comportamiento social, lo que permitió la catalogación de los protagonistas como héroes pero representados cada uno con una tipología diferente.

Tabla 93

*Comprobación de hipótesis*

H1	El espectador percibe una evolución en las actitudes del héroe del cine de Hollywood	
	Explicación	Principales hallazgos
	La siguiente hipótesis ha sido verificada por medio de la evaluación de los resultados con el uso de estadísticas descriptivas	<p>De la propia percepción del espectador se ha podido extraer que los héroes de los distintos periodos cinematográficos están caracterizados por su construcción en base a unas actitudes diferentes, de esta forma:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- El héroe clásico se construye por medio de actitudes positivas y valoradas a nivel social.</li> <li>- El héroe moderno transgrede dichas actitudes intentando construirse de forma opuesta al héroe clásico.</li> <li>- El héroe postmoderno se construye por medio de la mezcla de actitudes de los dos tipos de héroe anteriores, destacando su carácter ambiguo.</li> </ul>
H2	La conducta social demostrada por el héroe varía en función del periodo cinematográfico en el que se desarrolla	
	Explicación	Principales hallazgos
	La siguiente hipótesis ha sido verificada por medio del análisis descriptivo de las secuencias en donde se podía apreciar la existencia de las actitudes obtenidas por medio de la percepción del espectador	<p>En relación con el comportamiento social visualizado en cada uno de los héroes también se demuestra la existencia de una evolución. De esta forma se puede afirmar que:</p> <p>El comportamiento social de los héroes en relación al ayudante, oponente, la mujer y el resto de la sociedad es diferente en cada uno de los periodos cinematográficos, clásico, moderno y postmoderno.</p>
H3	El personaje protagonista de las películas bajo estudio es considerado por el espectador como un héroe	
	Explicación	Principales hallazgos
	La siguiente hipótesis ha sido verificada por medio del resultado obtenido en una de las afirmaciones con el uso de estadísticas descriptivas	<p>Todos los protagonistas demuestran las actitudes de altruismo y sacrificio necesarias para su consideración como héroes, pero:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- El héroe clásico muestra dichas actitudes con todos los personajes.</li> <li>- El héroe moderno muestra dichas actitudes con los más desfavorecidos, donde no se encuentra la mujer.</li> <li>- El héroe postmoderno muestra dichas actitudes con la mujer pero no con el resto de personajes</li> </ul>
H4	Cada periodo histórico del cine se relaciona con una tipología de héroe diferente	
	Explicación	Principales hallazgos
	La siguiente hipótesis ha sido verificada por medio del resultado obtenido en una de las afirmaciones con el uso de estadísticas descriptivas	<p>Los protagonistas de las distintas épocas se identifican con un tipo de héroe diferente.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- El héroe mítico en el cine clásico.</li> <li>- El héroe romántico en el cine moderno.</li> <li>- El héroe irónico en el cine postmoderno.</li> </ul>

*Nota.* Elaboración del autor.

## Capítulo 6

### DISCUSIÓN

#### 6.1. Elementos problemáticos

Los elementos problemáticos que se derivan de la presente investigación tienen que ver con la misma muestra de películas seleccionadas, ya que si bien se ha podido verificar la validez de las hipótesis, sería necesario comprobar si estas mismas son aceptadas con la utilización de otros filmes.

Y es que, por la propia abarcabilidad del estudio, el cual necesitaba de la participación activa del espectador visualizando un fragmento de 10 minutos por cada una de las películas y la posterior respuesta de una serie de preguntas, lo que hacía que el tiempo requerido sea considerablemente alto y, por tanto, reducía las posibilidades de colaboración, han hecho que la muestra tenga que ser limitada a un total de tres películas.

Además, los criterios de selección de las mismas están basados en la necesidad de que compartan una temática en común, lo que delimita también la validez de las hipótesis a las películas que versan sobre la fundación de una nueva patria, por tanto, sería también necesario no solamente ampliar la muestra escogida para la misma temática, sino realizar un estudio que englobe a cada uno de los 21 temas que se han mencionado anteriormente, los cuales recogen el total de los mismos en relación a los héroes con los que se puede dar una identificación.

En síntesis, la delimitación de la muestra a tan solo tres películas que abarcan uno solo de los temas universales posibles serían los elementos problemáticos que se derivan de la investigación.

Además, se podría incluir dentro de estos elementos problemáticos la necesidad de colaboración de expertos en el área de la psicología social, no solo en la elaboración de las afirmaciones que recogen las actitudes del héroe sino en el análisis e interpretación de los datos, lo que supondría una mejora en la calidad de los mismos por medio de una mirada más científica. Pero de este mismo hecho se deriva una de las aportaciones más importantes del estudio, su transdisciplinariedad.

## **6.2. Aportaciones del estudio**

Como se ha adelantado, muchas son las aportaciones del estudio, pero una de los más destacables sería la propia transdisciplinariedad del mismo, debido a la conjugación de la metodología de dos disciplinas diferentes, el análisis filmico y la psicología social.

La presente investigación se introduce de una manera más concisa en el análisis de la caracterización psicológica de los personajes de cine, en concreto de los protagonistas que pueden ser catalogados como héroes, esa es otra de las aportaciones claras del mismo, el estudio de la evolución psicológica del héroe por medio de la evaluación de sus actitudes.

Esto conduce a la siguiente aportación, la consideración del espectador como parte activa del análisis quien, por medio de su colaboración, es el encargado último de decidir cuáles son dichas actitudes que caracterizan a cada uno de los héroes, tanto clásico, moderno, como postmoderno.

Lo que se realiza por medio de la aplicación de una encuesta, dotando a esta investigación de un carácter empírico, siguiendo de las aportaciones realizadas, ya que dentro de las artes, más concretamente, cinematográficas, no se suelen dar este tipo de trabajos que destaquen por su empirismo más que por la sustentación en base al conocimiento teórico del propio autor.

Y se regresa de esta forma al punto de partida, reforzando de nuevo la transdisciplinariedad del mismo, debido a que, si bien la muestra esta caracterizada por la selección de únicamente tres películas, la metodología empleada ha sido extrapolada de la psicología social.

Esta metodología es totalmente innovadora dentro del análisis filmico en general, y de la figura del héroe en particular, y su aplicación al público lo dota de un carácter aún más novedoso, siendo estas las aportaciones esenciales del presente estudio.

Además, la realización de un análisis factorial correlacionando los resultados obtenidos ha permitido que se obtengan parámetros muy interesantes que lo vuelven aún más original en las aportaciones que se llevan a cabo entre estas páginas.

### **6.3. Líneas de investigación**

Acorde a la información recabada en los dos sub-apartados anteriores se puede tener una idea de cuales son las siguientes líneas de investigación a tener en cuenta, la primera de ellas es la que permitirá reducir el número de elementos problemáticos encontrados.

Esto es, el aumento en el número de películas escogidas como parte de la muestra de estudio de la evolución en la figura del héroe, lo que facilitará la comprobación de la validez de las actitudes extraídas e, incluso, aumentar el compendio de las mismas.

También sería interesante escoger una muestra representativa para cada uno de los 21 temas universales existentes, de esta forma, se podrá determinar si el héroe evoluciona por igual en las películas que versan sobre una misma temática, además de poder ampliar también el listado de las actitudes obtenidas, ya que puede que existan algunas nuevas que tendrán que ser incorporadas.

Asimismo, los siguientes estudios deberían ser realizados mediante el trabajo conjunto de expertos en las distintas disciplinas tenidas en consideración, de esta forma se requiere de la colaboración entre especialistas tanto del campo cinematográfico como del área de la psicología social.

E igualmente se tendría que aplicar la muestra en otros medios, no solamente vía online, como, por ejemplo, en salas cinematográficas, grupos de discusión, y demás, con el fin de analizar si existe una variación en función de las condiciones externas que tiene el propio espectador. Además de recabar otros datos que pueden resultar interesantes para cotejar con los resultados obtenidos, tales como la procedencia, edad, condición social, etc.

En definitiva, muchas son las nuevas líneas de investigación que se pueden derivar de este trabajo, pero las siguientes en la línea de tiempo deberían ser la aplicación de un nuevo análisis, con la ampliación de las muestras seleccionadas tanto en número como en función de la temática, al espectador que debe estar situado en distintos entornos y de los que se tendrán en cuenta algunas variables relativas a su propia condición personal.

## Capítulo 7

### BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

#### 7.1. Bibliografía

- Alcántara, J. (1988). *Cómo educar las actitudes*. Barcelona: CEAC.
- Allport, G. W. (1935). Attitudes [Actitudes]. En C. M. Murchison (Ed.), *Handbook of social psychology* [Manual de psicología social] (pp. 789-844). USA: Clark University Press.
- Allport, G. W. (1954). The historical background of modern social psychology [Los antecedentes históricos de la psicología social moderna]. En G. Lindzey (Ed.), *Handbook of social psychology* [Manual de psicología social] (pp. 3-56). USA: Addison-Wesley.
- Alonso, J. L. (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Editorial Castalia.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Álvarez, A. (1983). Lingüística y narrativa: los modelos actanciales. *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 33, 19-28.
- Aristóteles. (2009). *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ayuso, M. V., García, C., & Solano, S. (1990). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal.
- Balló, J., & Pérez, X. (2007). *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Barthes, R., & Duisit, L. (1975, winter). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative [Introducción al Análisis Estructural de la Narrativa]. *New Literary History*, 6(2), 237-272.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Barthes, R. (2001). *S/Z*. España: Siglo XXI.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. México: Itaca.
- Blanch, A. (1996). *El hombre imaginario: una antropología literaria*. Madrid: PPC.

- Bolívar, A. (1995). *La evaluación de los valores y actitudes*. Madrid: Anaya.
- Bordwell, D. (1987). *La narración en el cine de ficción*. USA: The University of Wisconsin, Wisconsin.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Bou, N, & Pérez, X. (2000). *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bremond, C. (1973). *Logique du récit* [La lógica de la historia]. París: Éditions du Seuil.
- Burch, N. (2003). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Cabanyes, J. (2003). Capítulo 4: biotipos y psicotipos. En A. Polaino-Lorente, J. Cabanyes, & A. del pozo, *Fundamentos de psicología de la personalidad* (pp. 106-121). Madrid: Rialp.
- Campbell, J. (2014). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Casetti, F. (1989). *El filme y su espectador*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Casetti, F., & di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Chion, M. (2009). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Cloninger, S. C. (2003). *Teorías de la personalidad*. México: Pearson Educación.
- Correa, A., & Orozco, A. (2004). *Literatura universal*. México: Pearson Educación.
- Costa, A. (2008). *Saber ver el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Costa, P. T., & McCrae, R. R. (1978). *Revised NEO Personality Inventory* [Inventario de Personalidad NEO Revisado]. USA: Psychological Assessment Resources (PAR), Inc.
- Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.
- Cuesta, U. (2000). *Psicología social de la comunicación*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Cuesta, U., & Menéndez, T. (2006). La percepción del personaje y su construcción psicológica. En F. García (Coord.), *Narrativa audiovisual* (pp. 49-68). Madrid: Laberinto Comunicación.
- De Brenes, C. S. (2001). *¿De qué tratan realmente las películas? Claves prácticas para analizar y escribir guiones de cine y televisión*. Madrid: Ediciones internacionales universitarias.
- Edmée, M. (2010). *La Literatura Universal a través de Autores Selectos*. México: Editorial Porrúa.
- Estébanez, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fernández, F. (2005). *El libro del guión*. Madrid: Ediciones Díaz de Santos.
- Field, S. (1994). *El libro del guión*. Madrid: Plot Ediciones.
- Field, S. (1995). *El manual del guionista*. Madrid: Plot Ediciones.
- Foster, E. M. (2003). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.
- Frenzel, E. (1976). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- Frye, N. (1998). *Anatomía de la crítica*. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- García, C. (1982). *Psicología hoy*. Barcelona: Editorial Teide.
- García, F. (2006). Introducción a la narrativa audiovisual. En F. García (Coord.), *Narrativa audiovisual* (pp. 7-12). Madrid: Laberinto Comunicación.
- García, J. (2003). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- González, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- Gordillo, I. (2006). *La fragmentación en el discurso audiovisual. El caso de Sin City (Robert Rodríguez y Frank Miller, EE.UU., 2005)*. España: Universidad de Sevilla. Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/frame/frame3/estudios/1.11.pdf>
- Greimas, A. J. (1970). *Du Sens* [Significado]. París: Éditions du Seuil.
- Greimas, A. J. (1978). Los actantes, los actores y las figuras. En C. Chabrol (Ed.), *Semiótica narrativa y textual* (pp. 183-199). Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Greimas, A. J. (1973). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.



- Greimas, A. J., & Courtes, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Guarinos, V. (2006). La enunciación audiovisual. En F. García (Coord.), *Narrativa audiovisual* (pp. 13-26). Madrid: Laberinto Comunicación.
- Hamon, P. (1972, mayo). Pour un statut sémiologique du personnage [Para un estado semiótico del personaje]. *Littérature*, 6(6), 86-110. Recuperado de [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt\\_0047-4800\\_1972\\_num\\_6\\_2\\_1957](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957)
- Harvey, W. J. (1970). *Character and the Novel* [Personaje y la Novela]. UK: Chatto & Windus.
- Hauser, A. (1965). *El manierismo: la crisis del renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Hirsch, E. D. (1967). *Validity in Interpretation* [Validez en interpretación]. USA: Yale University Press.
- Hogg, M. A., & Vaughan, G. M. (2010). *Psicología Social*. Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- Horacio. (2008). *Arte poético*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Ibáñez, T. (2011). El cómo y el porqué de la psicología social. En T. Ibáñez (Coord.), *Introducción a la psicología social* (pp. 53-92). París: Larousse.
- Jiménez, Z. (2010, febrero). La construcción del villano como personaje cinematográfico. *Frame*, 6, 285-311. Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/frame/frame6/estudios/1.14.pdf>
- Jung, C. (1965). *Teorías de la personalidad*. Buenos Aires: Sudamérica.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico akal de cine*. Madrid: Akal.
- Laurenti, R. (1976). *En torno a Pasolini*. Madrid: Sedmay.
- Lawson, J. H. (1974). *El proceso creador del filme*. Madrid: Ayuso.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Lyons, J. (1986). *Introducción a la lingüística teórica*. Barcelona: Editorial Teide.
- Marimón, J. (2014). *El montaje cinematográfico: del guión a la pantalla*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Marín, R. (1976). *Valores, objetivos y actitudes en educación*. España: Miñón Editorial.

- Martín, S. (2002). *Monstruos al final del milenio*. Madrid: Imágica Ediciones.
- Martínez, G. (2012). *El guión del guionista: el desarrollo del guión desde la idea al guión literario* [kindle DX versión]. Recuperado de Amazon.com
- Martínez, M. (1999). *Comportamiento Humano. Nuevos métodos de investigación*. México: Editorial Trillas.
- McGuire, W. J. (1989). The structure of individual attitudes and attitude systems [La estructura de las actitudes individuales y sistemas de actitud]. En A. R. Pratkanis, S. J. Breckler, & A. G. Greenwald (Eds.), *Attitude structure and function* [Estructura y función de la actitud] (pp. 37-69). USA: Erlbaum.
- Metz, C. (2001). *El significativo imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Meyer, B. (2008). *Héroes: los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Madrid: Siruela.
- Moles, A. (1975). *La comunicación y los mass media*. Bilbao: El mensajero.
- Molina, C. (2006). Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, I. *Per Abbat. Boletín filológico de actualización académica y didáctica, 1*, 35-60.
- Molina, V. (2009). Carta breve para mirar a los actores (al modo de Jean du Chas). En I. Duarte & R. Bernat (Eds.), *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans* (pp. 9-38). España: CENDEAC.
- Montiel, A. (1999). *Teorías del cine: el reino de las sombras*. Barcelona: Montesinos.
- Morales, J. F. (1999). Actitudes. En J. F. Morales (Ed.), *Psicología Social* (pp. 193-205). Madrid: McGraw Hill.
- Morales, P. (2000). *Medición de actitudes y educación: construcción de escalas y problemas metodológicos*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas de Madrid.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Morris, C. (1997). *Psicología General*. México: Prentice Hall.
- Morris, C. G., & Maisto, A. A. (2005). *Introducción a la psicología*. México: Pearson Educación.
- Mucchielli, A. (2001). *Diccionario de métodos cualitativos en ciencias humanas y sociales*. Madrid: Síntesis.
- Münsterberg, H. (1970). *The film: a psychological study* [El cine: un estudio psicológico]. USA: Dover Publications.
- Neale, S. (1980). *Genre* [Género]. UK: British Film Institute.

- Ortiz-Osés, A., & Lanceros, P. (Dir.). (2006). *Diccionario de la existencia: asuntos relevantes de la vida humana*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Phillips, W. H. (2009). *Film: an introduction* [Cine: una introducción]. USA: Bedford/St. Martin's.
- Pieper, J. (1968). *Justicia y fortaleza*. Madrid: Rialp.
- Pieper, J. (1980). *La fe ante el reto de la cultura contemporánea*. Madrid: Rialp.
- Polti, G. (1930). *L'art d'inventer les personnages* [El arte de inventar personajes]. París: Éditions Montaigne.
- Propp, V. (1981). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Argentina: Ediciones Manantial.
- Reyes, A. (1997). Los héroes. Junta de sombras. En *Obras Completas de Alfonso Reyes* (vol. 17). México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, A. (2007). *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqn6k4>
- Runes, D. D. (Ed.). (1975). *Dictionary of Philosophy* [Diccionario de Filosofía]. USA: Philosophical Library.
- Russo, E. A. (2008). *El cine clásico: Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2001). *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2002). *Guión de aventuras y forja del héroe*. Barcelona: Ariel.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2006). Conflicto y guión cinematográfico. En M. A. Huerta & P. Sangro (Eds.), *Guión de ficción en cine: planteamiento, nudo y desenlace* (pp. 17-40). Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- Sánchez, J. L. (2001). Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente. *Comunicar*, 17, 65-69.
- Sánchez, J. L. (2002). *Historia del Cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sanmartí, N., & Tarín, R. (1999). Valores y actitudes: ¿se puede aprender ciencias sin ellos?. *Alambique. Didáctica de las Ciencias Experimentales*, 22, 55-65.
- Savater, F. (1982). *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus.

- Schatz, T. (1981). *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system* [Géneros de Hollywood: fórmulas, cinematografía, y el sistema de estudios]. USA: McGraw-Hill Companies.
- Schunk, D. (1997). *Teorías del aprendizaje*. México: Prentice Hall.
- Seger, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Smith, E. E., Nolen-Hoeksema, S., Fredrickson, B., & Loftus, G. (2003). *Introduction to Psychology* [Introducción a la Psicología]. USA: Cengage Learning.
- Stanislavski, C. (1995). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tesnière, L. (1994). *Elementos de sintaxis estructural*. Madrid: Gredos.
- Thrall, W. F., & Hibbard, A. (1936). *A Handbook to Literature* [Un manual de Literatura]. USA: Doubleday.
- Todorov, T. (2003). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.
- Tomás Moro. (1998). *Diálogo de la fortaleza contra la tribulación*. Madrid: Rialp
- Unamuno, M. (2009). *Cómo se hace una novela*. Madrid: Cátedra.
- Urbina, R. (s.f.). *Funciones de los personajes*. Recuperado de <http://www.urbinavolant.com/archivos/literat/actantes.pdf>
- U.S. Department of Justice (n.d.). *Antitrust Enforcement and the Consumer* [Ejecución antimonopolio y el consumidor]. Recuperado de [http://www.justice.gov/atr/public/div\\_stats/antitrust-enfor-consumer.pdf](http://www.justice.gov/atr/public/div_stats/antitrust-enfor-consumer.pdf)
- Verdú, D. A. (2009). Hacia un cine histórico posmoderno. Las películas de (de)construcción histórica. En Universitat de Barcelona (Ed.), *Historia & Cinema: 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història* (pp. 277-296). Barcelona: Publicacions I Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Welleck, R., & Warren, A. (2009). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Whitehall, R. (1966, winter). The Heroes Are Tired [Los Héroes Están Cansados]. *Film Quarterly*, 20(2), 12-24.
- Zavala, L. (2005). Cine Clásico, Moderno y Posmoderno. *Razón y Palabra*, Número 46. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>
- Zavala, L. (2011). *Minificción Contemporánea. La Ficción Ultracorta y la Literatura Posmoderna*. México: Universidad Autónoma de Guanajuato. Recuperado de [http://www.laurozavala.info/attachments/Notas\\_Minificcin.pdf](http://www.laurozavala.info/attachments/Notas_Minificcin.pdf)
- Ziolkowski, T. (1980). *Imágenes desencantadas (una iconología literaria)*. Madrid: Taurus.

## 7.2. Filmografía

- Avellán, E. (productor), & Miller, F., Rodríguez, R., Tarantino, Q. (directores). (2005). *Sin City* [DVD]. USA: Dimension Films.
- Bozman, R. (productor), & Demme, J. (director). (1991). *El silencio de los corderos* [DVD]. USA: Strong Heart, & Demme Production.
- Bregman, M. (productor), & De Palma, B. (director). (1983). *El precio del poder (Scarface)* [DVD]. USA: Universal Pictures.
- Bruckheimer, J. (productor), & Schrader, P. (director). (1980). *American Gigolo* [DVD]. USA: Paramount Pictures.
- Burton, T. (productor-director). (1990). *Eduardo Manostijeras* [DVD]. USA: 20th Century Fox.
- Capra, F. (productor-director). (1961). *Un gángster para un milagro* [DVD]. USA: Franton Productions.
- Chaplin, C. (productor-director). (1922). *Día de paga* [Cinta cinematográfica]. USA: Charles Chaplin Productions.
- Chapman, J. (productor), & Campion, J. (director). (1993). *El piano* [DVD]. Nueva Zelanda, Australia, & Francia: The Australian Film Commission, CiBy 2000, Jan Chapman Productions, & New South Wales Film & Television Office.
- Cissé, S. (director). (1982). *Finyé* [DVD]. Malí: Les Films Cissé.
- Committeri, F. (productor), & Scola, E. (director). (1987). *La familia* [DVD]. Italia: Massfilm.
- Cooper, M. C., & Schoedsack, E. B. (productor-director). (1933). *King Kong* [Cinta cinematográfica]. USA: RKO Radio Pictures.
- Dauman, A. (productor), & Borowczyk, W. (1975). *La bestia* [DVD]. Francia: Argos Films.
- Deeley, M. (productor), & Scott, R. (director). (1982). *Blade Runner* [DVD]. USA: The Ladd Company, Shaw Brothers, & Warner Bros.
- De La Fuente, L. (productor), & Kieslowski, K. (director). (1991). *La doble vida de Verónica* [DVD]. Francia, Polonia, & Noruega: Sidéral Productions, Zespol Filmowy "Tor", Norsk Film, & Canal+.
- DeMille, C. B. (productor-director). (1927). *Rey de Reyes* [Cinta cinematográfica]. USA: Paramount Pictures.

- DeMille, C. B. (productor-director). (1956). *Los diez mandamientos*. [DVD]. USA: Motion Picture Associates.
- Dreyer, C. T. (director). (1928). *La pasión de Juana de Arco*. [Cinta cinematográfica]. Francia: Société generale de filmes.
- Ekelund, A. (productor), & Bergman, I. (director). (1955). *Sonrisas de una noche de verano* [DVD]. Suecia: Svensk Filmindustri.
- Feitshans, B., & Shuset, R. (productores), & Verhoeven, P. (director). (1990). *Desafío total* [DVD]. USA: Carolco Pictures.
- Feldman, P. (productor), & Peckinpah, S. (director). (1969). *Grupo salvaje* [DVD]. USA: Feldman Productions.
- Fryer, R. (productor), & Fleischer, R. (director). (1968). *El estrangulador de Boston* [DVD]. USA: 20th Century Fox.
- Goldstein, G. W., Milchan, A., & Reuther, S. (productores), & Marshall, G. (director). (1990). *Pretty Woman* [DVD]. USA: Touchstone Pictures, & Silver Screen Partners IV.
- Goldwyn, S. (productor), & Wyler, W. (director). (1939). *Cumbres borrascosas* [DVD]. USA: Samuel Goldwyn Productions.
- Goldwyn, S. (productor), & Wyler, W. (director). (1946). *Los mejores años de nuestra vida* [DVD]. USA: Samuel Goldwyn Productions.
- Grainger, E. (productor), & Mann, A. (director). (1960). *Cimarrón* [DVD]. USA: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Grau, A. (productor), & Murnau, F. W. (director). (1922). *Nosferatu el vampiro* [Cinta cinematográfica]. Alemania: Prana Film.
- Grazer, B. (productor), & Howard, R. (director). (1992). *Un horizonte muy lejano* [DVD]. USA: Universal Pictures.
- Grimaldi, A. (productor), & Fellini, F. (director). (1976). *El Casanova de Federico Fellini* [DVD]. Italia: Produzioni Europee Associati, & Fast Film.
- Hampton, T., & Mount, T. (productores), & Polanski, R. (director). (1988). *Frenético* [DVD]. USA, & Francia: Warner Bros., & The Mount Company.
- Havelock-Allan, A. (productor), & Lean, D. (director). (1970). *La hija de Ryan* [DVD]. UK: Faraway Productions.
- Hitchcock, A. (productor-director). (1958). *Vértigo* [DVD]. USA: Paramount Pictures.
- Hitchcock, A. (productor-director). (1963). *Los pájaros* [DVD]. USA: Universal Pictures.

- Ho, A. K. (producer), & Stone, O. (director). (1989). *Nacido el cuatro de julio* [DVD]. USA: IXTLAN Corporation.
- Jacobs, A. P. (producer), & Schaffner, F. J. (director). (1968). *El planeta de los simios* [DVD]. USA: APJAC Productions.
- Kennedy, B. (producer), & Miller, G. (director). (1979). *Mad Max* [DVD]. Australia: Kennedy Miller Productions.
- Kubrick, S. (producer-director). (1968). *2001: una odisea del espacio* [DVD]. USA: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Kubrick, S. (producer-director). (1980). *El resplandor* [DVD]. USA: Peregrine Productions.
- Laemmle, C. (producer), & Whale, J. (director). (1931). *El doctor Frankenstein* [Cinta cinematográfica]. USA: Universal Pictures.
- Lasky, J. L. (producer), & Cruze, J. (director). (1923). *La caravana de Oregón* [Cinta cinematográfica]. USA: Paramount Pictures.
- Lewis, E. (producer), & Kubrick, S. (director). (1960). *Espartaco*. [DVD]. USA: Bryna Productions.
- Lewton, V. (producer), & Tourneur, J. (director). (1942). *La mujer pantera* [Cinta cinematográfica]. USA: RKO Radio Pictures.
- Lombardo, G. (producer), & Visconti, L. (director). (1963). *El gatopardo*. [DVD]. Italia: Pathé Cinéma, & Titanus.
- Marshall, F. (producer), & Spielberg, S. (director). (1981). *En busca del arca perdida* [DVD]. USA: Universal Pictures.
- Ménégoz, M. (producer), & Rohmer, E. (director). (1987). *El amigo de mi amiga* [DVD]. Francia: Les Films du Losange.
- Milchan, A. (producer), & Gilliam, T. (director). (1985). *Brazil* [DVD]. UK: Embassy International Pictures.
- Nozik, M. (producer), & Ferrara, A. (director). (1987). *Suburbios de muerte* [DVD]. USA: Great American Films Limited Partnership, Street Lite, & Vestron Pictures.
- Pakula, A. J. (producer), & Mulligan, R. (director). (1962). *Matar a un ruiseñor* [DVD]. USA: Lucasfilm Ltd.
- Paulvé, A. (producer), & Cocteau, J. (director). (1950). *Orfeo* [DVD]. Francia: Andre Paulve Film, & Films du Palais Royal.

- Piccoli, M. (producer), & García, L. (director). (1973). *Tamaño natural* [DVD]. Francia, Italia, & España: Uranus Productions France, Les Productions Fox Europa, Films 66, Verona Produzione, & Jet Films.
- Pommer, E. (producer), & Murnau, F. W. (director). (1926). *Fausto* [Cinta cinematográfica]. Alemania: Universum Film (UFA).
- Pressman, E. R. (producer), & De Palma, B. (director). (1974). *El fantasma del paraíso* [DVD]. USA: Harbor Productions.
- Reid, C. (producer), & Howard, H. (director). (1938). *La fiera de mi niña* [Cinta cinematográfica]. USA: RKO Radio Pictures.
- Rizzoli, A. (producer), & Schrader, P. (director). (1990). *El placer de los extraños* [DVD]. Italia, & UK: Erre Produzioni, The Rank Organisation, Reteitalia, & Sovereign Pictures.
- Ruddy, A. S. (producer), & Ford, F. (director). (1972). *El padrino* [DVD]. USA: Paramount Pictures.
- Salkind, A., & Salkind, M. (producers), & Welles, O. (director). (1962). *El proceso* [Cinta cinematográfica]. Alemania, Francia, & Italia: Paris-Europa Productions, Hisa-Film, & Finanziaria Cinematografica Italiana (FICIT).
- Scott, R. (producer-director). (1992). *1492: la conquista del paraíso* [DVD]. UK: Gaumont.
- Selznick, D. O. (producer), & Fleming, V. (director). (1939). *Lo que el viento se llevó* [Cinta cinematográfica]. USA: Selznick International Pictures.
- Selznick, D. O. (producer), & Hitchcock, A. (director). (1940). *Rebeca* [DVD]. USA: Selznick International Pictures.
- Selznick, D. O. (producer), & Hitchcock, A. (director). (1945). *Recuerda...* [DVD]. USA: Selznick International Pictures, & Vanguard Films.
- Sperling, M. (producer), & Boetticher, B. (director). (1960). *La ley del hampa* [DVD]. USA: United States Pictures.
- Spielberg, S. (producer-director). (1982). *E.T.: el extraterrestre* [DVD]. USA: Amblin Entertainment.
- Takimura, K. (producer), & Mizoguchi, K. (director). (1950). *El retrato de madame Yuki* [DVD]. Japón: Shintoho Film Distribution Committee, & Takimura Productions.
- Thalberg, I., & Lubitsch, E. (producers), & Lubitsch, E. (director). (1934). *La viuda alegre* [Cinta cinematográfica]. USA: Metro-Goldwyn-Mayer.



- Thalberg, I. (producer), & Vidor, K. (director). (1928). *Y el mundo marcha* [Cinta cinematográfica]. USA: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Visconti, L. (producer-director). (1971). *Muerte en Venecia* [DVD]. Italia, & Francia: Alfa Cinematografica.
- Wallis, H. (producer), & Huston, J. (director). (1941). *El halcón maltés* [Cinta cinematográfica]. USA: Warner Bros.
- Walsh, R. (director). (1930). *La gran jornada* [Cinta cinematográfica]. USA: Fox Film Corporation.
- Wanger, W. (producer), & Ford, J. (director). (1939). *La diligencia* [Cinta cinematográfica]. USA: United Artists.
- Welles, O. (producer-director). (1948). *Macbeth* [Cinta cinematográfica]. USA: Mercury Productions.
- Whitney, C. V. (producer), & Ford, J. (director). (1956). *Centauros del desierto* [DVD]. USA: C.V. Whitney Pictures.
- Wise, R. (producer y director), & Robbins, J. (director). (1961). *West Side Story* [DVD]. USA: The Mirisch Corporation, & Seven Arts Productions.

## Apéndice A

### GÉNEROS CINEMATográfICOS

Tabla A1

*Ejemplos de géneros canónicos, híbridos e intergéneros*

<b>GÉNEROS CANÓNICOS</b>	<b>Drama</b>	Melodrama, drama romántico, histórico, político, social, judicial, de investigación, biográfico, familias en crisis, infancia, derechos humanos, enfermedades, muerte, drogas, prostitución
	<b>Comedia</b>	Burlesco, comedia romántica, humor absurdo/negro, intelectual, encuentro casual, familiar, parodias
	<b>Western</b>	Histórico, psicológico, indios, crepuscular, spaghetti western, conquista del oeste, relatos de venganza
	<b>Musical</b>	Comedia musical, melodrama con canciones, baile, ópera, cine con cantante y/o músico, zarzuela
	<b>Terror</b>	Licantropía, vampirismo, satanismo, gore, sucesos paranormales, terror psicológico, psicópatas, muertos vivientes, asesinos en serie
	<b>Fantástico</b>	Fantasías históricas, mitología, metáforas futuristas, invasiones del espacio, monstruos, robots y máquinas del tiempo, brujos, poderes extraordinarios
	<b>Aventuras/ Acción</b>	Acción espectacular, piratas, medievales, capa y espada, artes marciales, futuristas, deportivas, persecuciones, agentes secretos
	<b>Criminal</b>	Cine negro, thriller, policíaco, intriga psicológica, denuncia social, investigación criminal, mafia, atracos y timos, falso culpable, psicópatas, asesinos en serie
	<b>Bélico</b>	Drama bélico, comedia militar, Primera y Segunda Guerra Mundial, Vietnam y sureste Asiático, guerras contemporáneas
<b>GÉNEROS HÍBRIDOS</b>		Comedia dramática
		Comedia musical
		Catástrofes (drama-aventuras)
		Colosal (drama histórico, bíblico o actual-aventuras)
		Esperpento (comedia-drama trágico)
		Cine de propaganda (bélico, político o criminal-drama)
<b>INTERGÉNEROS</b>		Mundo del cine, teatro, televisión, espectáculo
		Road movies
		Cine de mujeres
		Cine de profesionales
		Homosexualidad
		Historias de amistad e iniciación
		Erótico
		Relatos de venganza

*Nota.* Adaptado de *Historia del cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (pp. 100-101) por J. L. Sánchez, 2002, Madrid: Alianza Editorial. Copyright 2002 por Alianza Editorial.

## Apéndice B

### EL VIAJE DEL HÉROE

Tabla B1

*La aventura del héroe según Joseph Campbell*

<b>LA PARTIDA</b>	La llamada de la aventura
	La negativa al llamado
	La ayuda sobrenatural
	El cruce del primer umbral
	El vientre de la ballena
<b>LA INICIACIÓN</b>	El camino de las pruebas
	El encuentro con la diosa
	La mujer como tentación
	La reconciliación con el padre
	Apoteosis
	La gracia última
<b>EL REGRESO</b>	La negativa al regreso
	La huida mágica
	El rescate del mundo exterior
	El cruce del umbral del regreso
	La posesión de los dos mundos
	Libertad para vivir

*Nota.* Adaptado de *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito* (pp. 34-139) por J. Campbell, 2014, México: Fondo de Cultura Económica. Copyright 2008 por Fondo de Cultura Económica, S.L.

Tabla B2

*Frye, anatomía del romance heroico*

	<i>Amanecer – Primavera</i>	<i>Cénit – Verano</i>	<i>Ocaso – Otoño</i>	<i>Noche - Invierno</i>
<b>FASE</b>	Nacimiento e infancia del héroe	Matrimonio y triunfo. Apogeo, derrota del mal	Pecado, sacrificio, aislamiento. Muerte del héroe	El regreso del caos, o la tiranía
<b>SECUNDARIOS</b>	El padre y la madre (en plural)	El rey, la novia y el escudero	El Oráculo pítico. Traidor, sirena	El ogro, la bruja, reina de Eliud
<b>EL REGRESO</b>	Romance	Comedia – Idilio	Tragedia – Elegía	Sátira

*Nota.* De *Diccionario de la existencia: asuntos relevantes de la vida humana* (p. 269) por A. Ortiz-Osés & P. Lanceros (Dirs.), 2006, Barcelona: Anthropos Editorial. Copyright 2006 por Anthropos Editorial.

## Apéndice C

### DIAGRAMA DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA

Figura C1

Los sucesos y los existentes dentro de la estructura narrativa

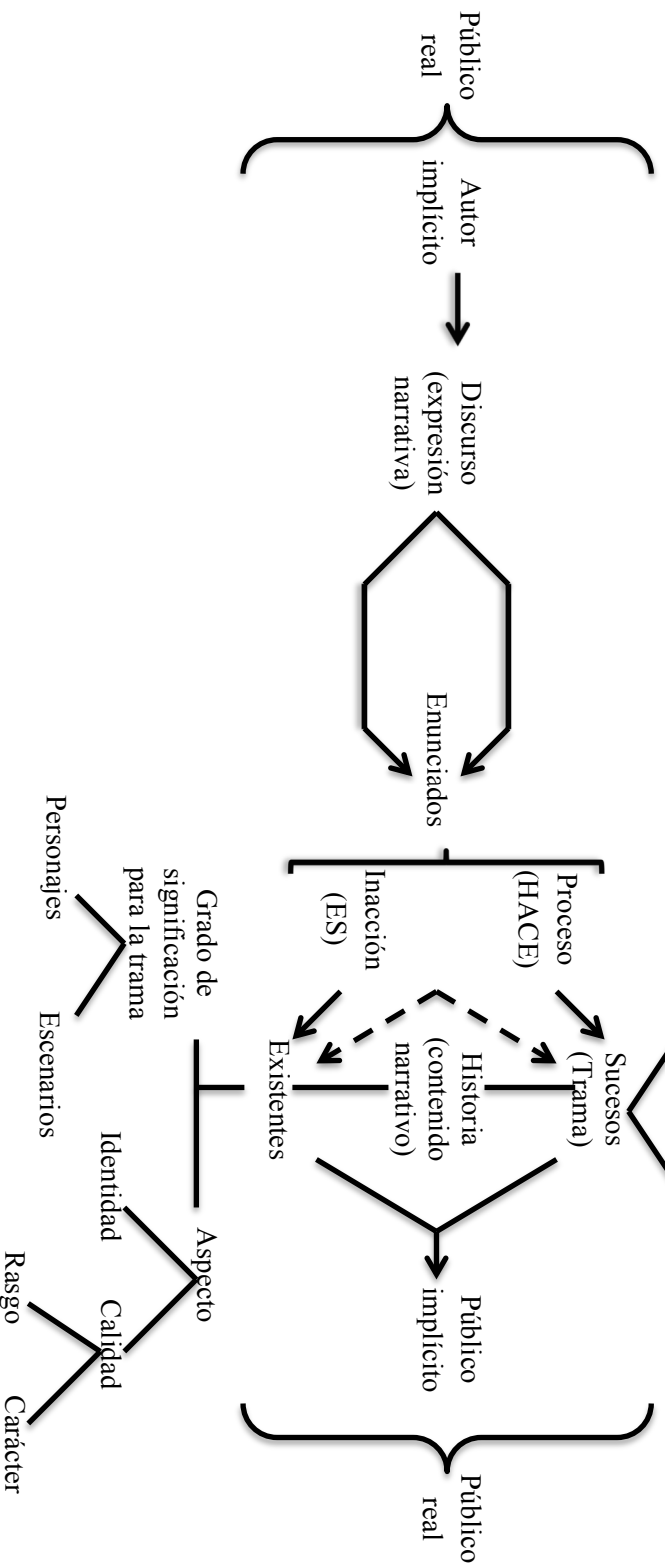


Figura C1. De *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine* (p. 287) por S. Chatman, 1990, Madrid: Taurus Humanidades. Copyright 1990 por Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

## Apéndice D

### LA DESIGNACIÓN DEL HÉROE

Tabla D1

*Procedimientos diferenciales para la designación del héroe según Hamon*

<b>DISTRIBUCIÓN DIFERENCIAL</b>	<b>Héroe</b>	Aparición en momentos fuertes del relato: comienzo, clímax de la intriga y desenlace
		Aparición frecuente o sistemática
	<b>Personaje Secundario</b>	Aparición en momentos débiles (transiciones, descripciones, etc.)
		Aparición infrecuente o episódica
<b>AUTONOMÍA DIFERENCIAL</b>	<b>Héroe</b>	Aparece sólo o en compañía de cualquier otro personaje
		Dispone a la vez de monólogo y de diálogos
		Se desplaza con libertad y facilidad en el espacio (movilidad topológica)
	<b>Personaje Secundario</b>	Aparece en compañía de otros
		Interviene solamente en los diálogos
		Está generalmente confinado en un lugar con escasa movilidad
<b>FUNCIONALIDAD DIFERENCIAL</b>	<b>Héroe</b>	Como mediador, resuelve las diferencias
		Constituido solo por un ser y un hacer (personaje descrito y a la vez representado en acción)
		En relación con un oponente al que vence
		Recibe información (modalidad del saber)
		Recibe la cooperación (modalidad del poder) de ayudantes
		Participa en un contrato inicial (modalidad del querer y el deber) que le pone en relación con el objeto de un deseo, que cumple y alcanza al final del relato
		De este modo liquida la falta o carencia inicial
	<b>Personaje Secundario</b>	No mediador
		Constituido solo por un ser (personaje simplemente descrito), o por un decir (personaje simplemente citado)
		O no tiene oponentes o fracasa ante ellos
		No recibe información de otros
		No tiene ayudantes
		No participa en el contrato inicial
		No liquida la falta o carencia inicial

*Nota.* Adaptado de *Narrativa Audiovisual* (pp. 294-295) por J. García, 2003, Madrid: Ediciones Cátedra. Copyright 2003 por Ediciones Cátedra, S.A.

## Apéndice E

### FUNCIONES DEL HÉROE

Tabla E1

*Las funciones del héroe según Polti, Propp y Greimas*

Nº	POLTI	PROPP	GREIMAS
1	Salvar	Alejamiento/ausencia	Alejamiento
2	Implorar	Interdicción/prohibición	Prohibición vs. Transgresión
3	Vengar pariente	Transgresión/violación	
4	Vengar crimen	Interrogación/informes	Interrogatorio vs. Complicidad
5	Ser acosado	Información	
6	Destruir	Engaño	Engaño vs. Complicidad
7	Poseer	Complicidad involuntaria	
8	Sublevarse	Mala acción y llamada/envío del héroe	Fechoría vs. Carencia
9	Ser audaz	Mandato/mandamiento	Mandamiento vs. Decisión del héroe
10	Arrebatarse/secuestrar	Aceptación tarea difícil y acción preparatoria	
11	Resolver enigma	Partida héroe	Partida
12	Conseguir/conquistar	Puesta a prueba	Asignación prueba vs. Decisión del héroe
13	Odiar	Afrontamiento prueba	
14	Rivalizar	Recepción ayuda/transmisión objeto mágico	Recepción de objeto mágico
15	Adulterio homicida	Desplazamiento/viaje	Desplazamiento
16	Locura	Combate	Combate vs. victoria
17	Imprudencia fatal	Victoria	
18	Incesto	Afección/marca	Marca
19	Matar a uno de los suyos sin saberlo	Reparación mala acción o falta inicial	Reparación
20	Sacrificarse por ideal	Regreso	Vuelta
21	Sacrificarse por parientes	Seguimiento/persecución	Persecución vs. Socorro
22	Sacrificar por pasión	Socorro	
23	Sacrificar a los suyos	Llegada de incógnito	Llegada de incógnito
24	Rivalizar con armas desiguales	Pretensiones engañosas	
25	Adulterio	Tarea difícil	Tarea difícil vs. Tarea cumplida
26	Crímenes de amor	Tarea realizada	
27	Deshonor ser querido	Reconocimiento	Reconocimiento
28	Amores impedidos	Descubrimiento falsos héroes	Descubrimiento traidor vs. Transfiguración héroe
29	Querer al enemigo	Revelación verdadero héroe	
30	Ambición	Castigo malvados	Castigo vs. Matrimonio
31	Luchas contra Dios	Matrimonio	
32	Celos		
33	Error judicial		
34	Remordimiento		
35	Reencuentro		
36	Prueba del duelo		

*Nota.* Elaboración del autor.

## Apéndice F

### ENCUESTA

Tabla F1

*Cuestionario empleado para la recolección de datos*

Nº	AFIRMACIÓN
1	El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada.
2	El protagonista trabaja de forma independiente en la consecución de sus objetivos.
3	Los actos del protagonista son honrados y estimados por todo el conjunto de la sociedad que le rodea.
4	El protagonista responde de forma emocional y actúa por impulsos, cambiando su meta a lo largo de la película.
5	El protagonista se acaba convirtiendo en un líder conocido por toda la sociedad y es tomado como referente.
6	El protagonista destaca por su sinceridad y no oculta nada a nadie.
7	El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar.
8	El protagonista es incomprendido por el conjunto de la sociedad, incluida su propia familia.
9	El protagonista es aceptado por la familia de la mujer a la que ama.
10	El protagonista ayuda a los demás incluso a costa de perder su propia vida.
11	El protagonista incorpora la estructura familiar clásica donde primero conoce bien a la dama, se enamora y, finalmente, una vez cumplida su meta, puede formar un hogar.
12	El protagonista está presente en todos los momentos en que la mujer a la que ama afronta una situación difícil.
13	El protagonista es comprendido por la sociedad en general.
14	El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos.
15	El protagonista no muestra debilidad ante sus oponentes.
16	El protagonista mantiene una relación de amistad muy fuerte con alguien.
16.1	Esta persona se encarga de hablar bien de él ante los demás.
17	El protagonista es capaz de pedir ayuda, consiguiendo que algunas personas intercedan por él cuando lo necesita.
18	Selecciona con qué tipo de héroe se relaciona más el protagonista: héroe mítico, héroe romántico o héroe irónico.

*Nota.* Elaboración del autor.

## Apéndice G

### PROMEDIOS DE LAS AFIRMACIONES

Tabla G1

*Promedios de las afirmaciones por periodo cinematográfico*

N° AFIRMACIÓN	PROMEDIOS		
	Clásico	Moderno	Postmoderno
1	1,92	2,23	2,55
2	2,01	1,78	2,52
3	2,21	3,15	3,60
4	3,18	2,00	2,36
5	1,66	2,69	3,94
6	2,08	3,55	2,66
7	3,00	1,95	1,46
8	3,37	1,96	2,26
9	2,17	3,92	3,70
10	1,82	2,08	2,46
11	1,99	3,30	3,35
12	2,22	3,96	2,63
13	2,46	3,49	3,69
14	1,64	2,45	2,95
15	1,53	1,78	2,82
16	1,82	2,36	3,26
16.1	1,65	3,02	2,63
17	2,88	3,51	2,99
18	1,40	1,99	2,73

*Nota.* Elaboración del autor.



## Apéndice H

### MAGNITUD DE LAS AFIRMACIONES

Tabla H1

*Magnitud de las afirmaciones por periodo cinematográfico*

Nº AF	MAGNITUD DE LAS RESPUESTAS					
	Clásico		Moderno		Postmoderno	
	%	Mag	%	Mag	%	Mag
1	40,9	DA	36,6	TDA	31,9	DA
2	56,3	DA	44,1	DA	39,9	DA
3	41,3	DA	40,8	ED	55,9	ED
4	34,3	ED	56,8	DA	39,4	TDA
5	46,0	DA	31,0	DA	38,0	ED
6	44,1	DA	41,8	ED	45,5	DA
7	33,8	DA	52,6	DA	62,9	TDA
8	37,1	ED	45,5	DA	39,0	DA
9	40,8	DA	39,9	TED	40,4	ED
10	46,0	DA	39,0	DA	46,9	DA
11	39,9	DA	46,5	ED	31,9	TED
12	41,3	DA	51,6	ED	45,5	DA
13	39,4	DA	34,3	ED	39,9	ED
14	50,2	TDA	51,2	DA	32,4	ED
15	58,2	TDA	43,2	DA	35,7	ED
16	44,6	TDA	42,3	DA	46,0	ED
16.1	39,0	TDA	24,9	ED	-----	-----
17	37,6	DA	29,1	ED	44,7	DA
18	71,8	HM	63,8	HR	78,4	HI

*Nota.* Elaboración del autor.

## Apéndice I

### CORRELACIONES ENTRE AFIRMACIONES

Tabla I1

*Correlaciones entre las afirmaciones uno y 12*

			<i>El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada (Af. 1)</i>	<i>El protagonista está presente en todos los momentos en que la mujer a la que ama afronta una situación difícil (Af. 12)</i>
<b>Clásico</b>	<i>El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada (Af. 1)</i>	Correlación de Pearson	1	<b>0,203**</b>
		Sig. (bilateral)		0,003
		N	213	213
	<i>El protagonista está presente en todos los momentos en que la mujer a la que ama afronta una situación difícil (Af. 12)</i>	Correlación de Pearson	<b>0,203**</b>	1
		Sig. (bilateral)	0,003	
		N	213	213
<b>Moderno</b>	<i>El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada (Af. 1)</i>	Correlación de Pearson	1	<b>0,011</b>
		Sig. (bilateral)		0,869
		N	213	213
	<i>El protagonista está presente en todos los momentos en que la mujer a la que ama afronta una situación difícil (Af. 12)</i>	Correlación de Pearson	<b>0,011</b>	1
		Sig. (bilateral)	0,869	
		N	213	213
<b>Postmoderno</b>	<i>El protagonista está dispuesto a arriesgar su vida por los demás de manera desinteresada (Af. 1)</i>	Correlación de Pearson	1	<b>0,041</b>
		Sig. (bilateral)		0,548
		N	213	213
	<i>El protagonista está presente en todos los momentos en que la mujer a la que ama afronta una situación difícil (Af. 12)</i>	Correlación de Pearson	<b>0,041</b>	1
		Sig. (bilateral)	0,548	
		N	213	213

\*\* . La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral)

Nota. Elaboración del autor.

Tabla I2

*Correlaciones entre las afirmaciones dos y ocho*

		<i>El protagonista trabaja de forma independiente en la consecución de sus objetivos (Af. 2)</i>	<i>El protagonista es incomprendido por el conjunto de la sociedad, incluida su propia familia (Af. 8)</i>
<b>Clásico</b>	<i>El protagonista trabaja de forma independiente en la consecución de sus objetivos (Af. 2)</i>	Correlación de Pearson	1
		Sig. (bilateral)	<b>0,082</b>
		N	213
	<i>El protagonista es incomprendido por el conjunto de la sociedad, incluida su propia familia (Af. 8)</i>	Correlación de Pearson	1
		Sig. (bilateral)	<b>0,082</b>
		N	213
<b>Moderno</b>	<i>El protagonista trabaja de forma independiente en la consecución de sus objetivos (Af. 2)</i>	Correlación de Pearson	1
		Sig. (bilateral)	<b>0,198**</b>
		N	213
	<i>El protagonista es incomprendido por el conjunto de la sociedad, incluida su propia familia (Af. 8)</i>	Correlación de Pearson	1
		Sig. (bilateral)	<b>0,198**</b>
		N	213
<b>Postmoderno</b>	<i>El protagonista trabaja de forma independiente en la consecución de sus objetivos (Af. 2)</i>	Correlación de Pearson	1
		Sig. (bilateral)	<b>-0,058</b>
		N	213
	<i>El protagonista es incomprendido por el conjunto de la sociedad, incluida su propia familia (Af. 8)</i>	Correlación de Pearson	1
		Sig. (bilateral)	<b>-0,058</b>
		N	213

\*\* . La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral)

Nota. Elaboración del autor.

Tabla I3

*Correlaciones entre las afirmaciones siete y 14*

		<i>El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar (Af. 7)</i>	<i>El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos (Af. 14)</i>
<b>Clásico</b>	<i>El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar (Af. 7)</i>	Correlación de Pearson	1
		Sig. (bilateral)	-0,297**
		N	213
	<i>El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos (Af. 14)</i>	Correlación de Pearson	1
		Sig. (bilateral)	-0,297**
		N	213
<b>Moderno</b>	<i>El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar (Af. 7)</i>	Correlación de Pearson	1
		Sig. (bilateral)	0,159*
		N	213
	<i>El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos (Af. 14)</i>	Correlación de Pearson	1
		Sig. (bilateral)	0,159*
		N	213
<b>Postmoderno</b>	<i>El protagonista es soñador, piensa o habla de lo que le gustaría llegar a alcanzar (Af. 7)</i>	Correlación de Pearson	1
		Sig. (bilateral)	-0,052
		N	213
	<i>El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos (Af. 14)</i>	Correlación de Pearson	1
		Sig. (bilateral)	-0,052
		N	213

\*. La correlación es significativa al nivel 0,05 (bilateral)

\*\*. La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral)

Nota. Elaboración del autor.

Tabla I4

Correlaciones entre las afirmaciones cuatro y 14

			<i>El protagonista responde de forma emocional y actúa por impulsos, cambiando su meta a lo largo de la película (Af. 4)</i>	<i>El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos (Af. 14)</i>
<b>Clásico</b>	<i>El protagonista responde de forma emocional y actúa por impulsos, cambiando su meta a lo largo de la película (Af. 4)</i>	Correlación de Pearson	1	<b>-0,302**</b>
		Sig. (bilateral)		0,000
		N	213	213
	<i>El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos (Af. 14)</i>	Correlación de Pearson	<b>-0,302**</b>	1
		Sig. (bilateral)	0,000	
		N	213	213
<b>Moderno</b>	<i>El protagonista responde de forma emocional y actúa por impulsos, cambiando su meta a lo largo de la película (Af. 4)</i>	Correlación de Pearson	1	<b>0,092</b>
		Sig. (bilateral)		0,183
		N	213	213
	<i>El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos (Af. 14)</i>	Correlación de Pearson	<b>0,092</b>	1
		Sig. (bilateral)	0,183	
		N	213	213
<b>Postmoderno</b>	<i>El protagonista responde de forma emocional y actúa por impulsos, cambiando su meta a lo largo de la película (Af. 4)</i>	Correlación de Pearson	1	<b>-0,394**</b>
		Sig. (bilateral)		0,000
		N	213	213
	<i>El protagonista sabe quienes son sus enemigos y no cesa hasta vencerlos (Af. 14)</i>	Correlación de Pearson	<b>-0,394</b>	1
		Sig. (bilateral)	0,000	
		N	213	213

\*\* . La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral)

Nota. Elaboración del autor.